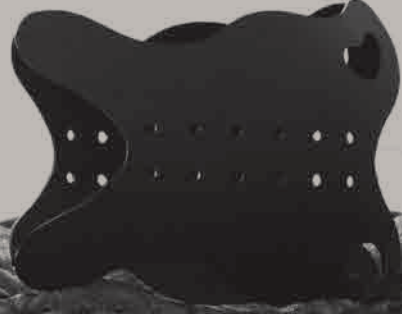


paisagem

julho-dezembro 2013 issn 1647-6158 e-issn 1647-7316

:ESTÚDIO 8



paisagem

julho-dezembro 2013 issn 1647-6158 e-issn 1647-7316

:ESTÚDIO 8

Revista :**ESTÚDIO**

Artistas sobre outras Obras

Volume 4, número 8, julho-dezembro 2013,

ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista :ESTÚDIO

Artistas sobre outras Obras

Volume 4, número 8, julho-dezembro 2013,

ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista indexada nas seguintes**plataformas científicas:**

- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > www.citefactor.org
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal > www.scielo.org
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > www.doaj.org
- SHERPA / WoMEO > www.sherpa.ac.uk
- Latindex (catálogo) > www.latindex.unam.mx
- EBSCO host (catálogo) > www.ebscohost.com
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > miar.ub.edu

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos**biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Assessoria: Pedro Soares Neves

Logística: Lurdes Santos

Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Sobre obra de Rui Chafes, *Andrej filho de Andrej filho de Andrej*, 2004-2011.

Fotografia de Alcino Gonçalves.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Inês Chambel

Impressão e acabamento: Gráfica Expansão

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 308352 / 10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8300-82-9

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:**Revista :Estúdio**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: estudio@fba.ul.pt



estudio.fba.ul.pt

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 8**

Pares académicos internos:

Artur Ramos
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña
(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Joaquim Paulo Serra
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del País Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG), Escola
de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

paisagem

julho-dezembro 2013 issn 1647-6158 e-issn 1647-7316

:ESTÚDIO 8

Olhando para lá do Estúdio: a paisagem

JOÃO PAULO QUEIROZ

Looking beyond the studio: a landscape

JOÃO PAULO QUEIROZ

16-22

1. Artigos originais

1. Original articles

23-296

La pintura en el reto de la sensibilización sobre el paisaje

CARMEN ANDREU LARA

Painting to aim awareness towards the landscape

CARMEN ANDREU LARA

24-31

Amateurismo y fotografía. Consideraciones a propósito de las *Rutas Escondidas de Mallorca*, de Jesús García Pastor

MAR REDONDO AROLAS
& PERE FREIXA FONT

Amateurism and Photography. Some considerations about the work *Rutas Escondidas de Mallorca*, by Jesús García Pastor

MAR REDONDO AROLAS
& PERE FREIXA FONT

32-41

Fumo, Vapor e Lava: as Paisagens Incertas de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

VÍTOR MANUEL GUERRA DOS REIS

Smoke, vapour and magma: the uncertain landscapes of Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)

VÍTOR MANUEL GUERRA DOS REIS

42-51

A paisagem contemporânea de Mario Zavagli

CARLOS MURILO DA SILVA VALADARES

The Contemporary of Mário Zavagli's landscape

CARLOS MURILO DA SILVA VALADARES

52-57

Paisaje, lugar y memoria en la fotografía de Bleda y Rosa

MARTA MARCO MALLENT

Landscape, place and memory in the photography of Bleda y Rosa

MARTA MARCO MALLENT

58-63

Andar-i-ego: uma mirada a la obra de Pep Mata

ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA

Andar-i-ego. A look into Pep Mata's Work

ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA

64-69

Andrej filho de Andrej filho de Andrej: uma dádiva

ROGÉRIO P. RAPOSO ALVES TAVEIRA

Andrej filho de Andrej filho de Andrej

ROGÉRIO P. RAPOSO ALVES TAVEIRA

70-74

Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária

ANA CLÁUDIA DE ASSIS

Almeida Prado's Ilhas: towards an imaginary soundscape

ANA CLÁUDIA DE ASSIS

75-81

Reconocer el territorio: escollos de la representación

MARTA NEGRE BUSÓ

To recognize the territory: pitfalls of the representation

MARTA NEGRE BUSÓ

82-87

O Rio do Ouro: uma ideia de paisagem MANUELA BRONZE	The idea of landscape at "Rio do Ouro" MANUELA BRONZE	88-94
Ficções em torno da paisagem PAULA C. SOMENZARI ALMOZARA	<i>Fictions about the landscape</i> PAULA C. SOMENZARI ALMOZARA	95-102
De la palabra al encuentro: el preámbulo del paisaje EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ	<i>From the word till the meeting: the landscape threshold</i> EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ	103-111
As paisagens obscuras de Lizângela Torres: incursões noturnas como método CLÓVIS MARTINS COSTA	<i>The dark landscapes of Lizângela Torres</i> CLÓVIS MARTINS COSTA	112-118
Paisagens latentes em situações tridimensionais SANDRA REY	<i>Latent landscapes in three-dimensional situations</i> SANDRA REY	119-124
Paisagens Íntimas na Obra de Brígida Baltar: 'Projeto Umidades' JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE	<i>Intimate Landscapes in the Works of Brígida Baltar: "Project Humidities"</i> JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE	125-131
La imagen del paisaje como eje central de representación en la obra de la artista Paula Almozara YULY MARTY LOCATTO DE CARVALHO	<i>The image of landscape as the central representation in the work of the artist Paula Almozara</i> YULY MARTY LOCATTO DE CARVALHO	132-138
Atravesando bosques: artifícios desde lo natural JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS	<i>Crossing woods: live artifices</i> JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS	139-144
Mergulho na Meia-Praia em visita a Joaquim Bravo JOÃO LUÍS ANTUNES SIMÕES	<i>Diving at Meia-Praia when visiting Joaquim Bravo</i> JOÃO LUÍS ANTUNES SIMÕES	145-153
Estranyat en el Territori / Embadalit pel Paisatge JORDI MORELL I ROVIRA	<i>Estrangement in the Territory / Enthralled by the Landscape</i> JORDI MORELL I ROVIRA	154-159
A imagem como oásis: o lugar e a paisagem perdida BEATRIZ B. DA SILVA RAUSCHER	<i>The image as an Oasis: the place and the lost landscape</i> BEATRIZ B. DA SILVA RAUSCHER	160-165

Paisagens de afetos na gravura de Irene Ribeiro MANUEL MOREIRA	<i>Landscapes of affections in the printmaking of Irene Ribeiro</i> MANUEL MOREIRA	166-173
Paisagem é uma paisagem é uma paisagem é uma paisagem CARLOS CORREIA	<i>A landscape is a landscape is a landscape is a landscape</i> CARLOS CORREIA	174-180
A cidade visível e a cidade tangível: a paisagem urbana como palimpsesto na obra de António Ole TERESA MATOS PEREIRA	<i>The visible and the tangible city: the cityscape in the work of António Ole</i> TERESA MATOS PEREIRA	181-187
Los divertidos paisajes urbanos, rurales y humanos de Maider López MARÍA BETRÁN TORNER	<i>Los divertidos paisajes urbanos, rurales y humanos de Maider López</i> MARÍA BETRÁN TORNER	188-194
La ciudad caníbal: Los paisajes urbanos de Lima en la visión de Susana Venegas MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	<i>The city cannibal. Lima urban landscapes in the Susana Venegas vision</i> MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	195-200
Anna Mariani e as casinhas nordestinas SILVIA H. DOS SANTOS CARDOSO	<i>Anna Mariani and houses northeastern</i> SILVIA H. DOS SANTOS CARDOSO	201-207
A viagem e a paisagem dentro-fora no filme de estrada Viajo porque preciso, volto porque te amo, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz MARCIO MARKENDORF	<i>The Journey and the Inside-Out Landscape on the Road Movie "I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You", by Marcelo Gomes and Karim Aïnouz</i> MARCIO MARKENDORF	208-212
Gamaliel Rodríguez: el paisaje manufacturado MARÍA TERESA CARRASCO GIMENA	<i>Gamaliel Rodríguez: the manufactured landscape</i> MARÍA TERESA CARRASCO GIMENA	213-218
El paisaje como dispositivo transitable: Una lectura posible sobre Marulho (El murmullo del mar), de Cildo Meireles MARÍA SILVINA VALESINI	<i>The device landscape as passable. One possible reading on Marulho (The sound of the sea) of Cildo Meireles</i> MARÍA SILVINA VALESINI	219-225

Metamorfose da paisagem no universo criativo de Agustín Rolando Rojas FERNANDO GÓMEZ ALVAREZ	<i>Landscape's metamorphoses in Agustín Rolando Rojas creative universe</i> FERNANDO GÓMEZ ALVAREZ	226-236
La cartografía como paisaje urbano ALEJANDRA MADDONNI	<i>Cartography as urban landscape</i> ALEJANDRA MADDONNI	237-246
Juan Muñoz. Escenografía de un paisaje urbano imaginado IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	<i>Juan Muñoz. Scenery of an imagined cityscape</i> IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	247-252
La raíz de las constelaciones: El árbol como icono en el paisaje soñado de María Ortega Estepa JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA	<i>The root of the constellations. The tree as an icon in María Ortega Estepa's dreamed landscape</i> JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA	253-258
Paisagem fragmentada na gravura de Maria Gabriel JOANNA LATKA	<i>The fragmented landscape of Maria Gabriel's prints</i> JOANNA LATKA	259-263
Pablo Genovés o la invasión de la naturaleza ÁUREA MUÑOZ DEL AMO	<i>Pablo Genovés or the invasion of nature</i> ÁUREA MUÑOZ DEL AMO	264-269
Orlando Franco: de Passagem pela Paisagem TERESA PALMA RODRIGUES	<i>Orlando Franco: Passing Through the Landscape</i> TERESA PALMA RODRIGUES	270-275
Remar a vida: mundo como imagem em ação em Oriana Duarte RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	<i>To paddle life: the world as image in action in Oriana Duarte</i> RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	276-281
Jornada ao Interior da Paisagem ou the Loneliness of the Long- -Distance Runner GUY AMADO	<i>Journey Into the Landscape or The Loneliness of the Long- distance Runner</i> GUY AMADO	282-288
Heterotopías en la obra de Dionisio González MAR GARCÍA RANEDO	<i>Heterotopias in Dionisio González's works</i> MAR GARCÍA RANEDO	289-296

2. Artigos originais por convite

2. Original articles by invitation

297-349

Petrit Halilaj, Poisoned by men in need of some love: uma exposição de histórias que contam a História de um País
LUÍSA SANTOS

Petrit Halilaj, Poisoned by men in need of some love. An exhibition of stories telling the History of a country
LUÍSA SANTOS

298-309

310-319

Propostas para o 'centro do mundo:' as pinturas de Ilídio Salteiro
JOÃO PAULO QUEIROZ

Propositions for the centre of the world: the paintings of Ilídio Salteiro
JOÃO PAULO QUEIROZ

La infinita resignificación del paisaje en la fotografía
CARLOS TEJO

The endless meanings of landscape in photography
CARLOS TEJO

320-326

Mónica Mendes e o projeto ARTiVIS: as artes digitais e o ativismo pela natureza
JOÃO PAULO QUEIROZ

Mónica Mendes and ARTiVIS project: the digital arts and nature activism
JOÃO PAULO QUEIROZ

327-334

À espera
MARGARIDA PRIETO

Waiting
MARGARIDA PRIETO

335-343

Artificio, la bella y la bestia del paisaje contemporáneo
MÒNICA FEBRER

Artifice, the beauty and the beast of contemporary landscape
MÒNICA FEBRER

344-349

3. :Estúdio, normas de publicação

3. :Estúdio, publishing directions

353-380

Condições de submissão de textos

Submitting conditions

354-356

Manual de estilo da :Estúdio — meta-artigo

Style guide of :Estúdio — meta-paper

358-367

Chamada de trabalhos: número temático da :Estúdio 10 (dezembro de 2014)

Call for articles: the :Estúdio 10 thematic issue (december 2014)

368-368

Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa	<i>Call for articles: V CSO'2014 in Lisbon</i>	369-369
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	372-380
Notas biográficas, Conselho Editorial	<i>Editorial board, biographic notes</i>	373-379
Sobre a :Estúdio	<i>About the :Estudio</i>	380-380
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	380-380

Olhando para lá do Estúdio: a paisagem

Looking beyond the studio: a landscape

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Estúdio. Artista Visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

1. Trinta e nove artigos selecionados entre 82 submissões

Neste número temático da revista *Estúdio* lançou-se o desafio do tema da paisagem. Como é mote desta publicação, pede-se aos criadores e artistas graduados para debaterem e estudarem a obra de seus companheiros de profissão, outros artistas.

Foram recebidos 82 resumos na primeira fase, que depois de apreciados em *double blind review*, forma selecionados e deram origem aos 39 artigos originais aprovados e agora apresentados. A seleção feita foi assim restrita a 48% das submissões apresentadas.

Neste oitavo número da *Estúdio* são agora publicados os 39 artigos, muito diversos. Destes, 31 artigos são de origem ou afiliação exterior, o que significa que a maioria deles tem origem exógena à Universidade de Lisboa. A revista *Estúdio* continua assim a cumprir, com intencionalidade, um importante critério de validação externa: 80 por cento dos artigos aprovados neste número são de origem externa à instituição de origem.

2. A Paisagem como tema

Apreciando este conjunto de artigos sobre a paisagem, pode apreciar-se uma leitura de conjunto, e traçar-se uma apreciação global que poderá guiar algumas leituras no que respeita às tendências abordadas.

Poderemos agrupar, postumamente, os artigos agora publicados segundo quatro eixos temáticos:

- a. Testemunho da paisagem
- b. Perda da paisagem
- c. Paisagens urbanas
- d. Sustentabilidade

No primeiro núcleo, *testemunho da paisagem*, poderemos considerar os artigos que refletem sobre artistas cuja obra integra uma componente contemplativa, onde se sente a busca de um sentido profundo.

No segundo núcleo, *perda da paisagem*, agrupámos os artigos que se debruçam sobre formas de resgate de algo que se sente estar perdido. Reflete-se sobre os vestígios de um mundo antigo, sem quebras, sem separações entre o homem e a natureza, ou sobre a nostalgia da sua recuperação através de uma redenção introspetiva.

No terceiro núcleo, *paisagens urbanas*, encontramos artigos que meditam sobre a textura ambiental urbana e sobre os meios de simulação inerentes aos recursos cenográficos presentes nos espaços públicos e partilhados por um elo social: os espaços codificados.

No quarto núcleo acompanhamos a tendência mais ou menos ativista, onde o artista carrega o peso do perigo, a ameaça sobre os sistemas vivos, e receia o fim das paisagens. A sustentabilidade exige agilidade e alterações nos estilos de vida, exige uma economia reinventada.

Agruparam-se assim os artigos recebidos seguindo uma teia de afinidades, decerto uma organização que radica em critérios de oportunidade temática: encontrar texturas globais no tecido do discurso sobre arte, nos textos dos artistas.

3. Paisagem como testemunho

No primeiro núcleo de artigos originais reúnem-se então as abordagens que interrogam a relação testemunhal entre o artista e o seu referente.

Carmen Andreu (Espanha), no texto “La pintura en el reto de la sensibilización sobre el paisaje” apresenta o trabalho de um grupo de investigação HUM-841 da Universidade de Sevilla, constituído em torno da problemática da paisagem. Abordam-se os projetos já cupridos, como *Los paisajes de la sal*, em torno das marinhas da baía de Cádiz, ou o projeto *Diálogos de Piedra y Agua*, onde se pesquisa a paisagem da cultura de cereais que fornecia a cultura do pão na localidade de Alcalá de Guadaira.

O artigo “Amateurismo y fotografía. Consideraciones a propósito de las *Rutas Escondidas de Mallorca*, de Jesús García Pastor” de Mar Redondo e Pere Freixa (Espanha), sobre a obra fotográfica de Jesús Garcia Pastor, revela-nos um fotógrafo

dos anos 50 que, com persistência e algumas modificações nos seus aparelhos fotográficos, compõe paisagens de angulares extremas, riquíssimas na variedade de detalhes e texturas, publicadas no livro *Rutas Escondidas de Mallorca*.

Vítor dos Reis (Portugal), no texto "Fumo, Vapor e Lava: as Paisagens Incertas de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)" prossegue a sua pesquisa em torno do fotógrafo açoriano do começo do séc. XX resgatado do esquecimento, ora refletindo sobre as imagens e das relações com o tema estético do sublime.

O artigo de Carlos Valadares (Brasil) "A paisagem contemporânea de Mario Zavagli" apresenta uma aguarela em particular deste autor, *Cachoeira Grande*, de 2007, refletindo sobre os limites da sua contemporaneidade.

O artigo "Paisaje, lugar y memoria en la fotografía de Bleda y Rosa" de Marta Marco (Espanha), apresenta as fotografias de María Bleda y José María Rosa onde se apresentam terrenos onde outrora se travaram batalhas: o silêncio de hoje anuncia a sua real insignificância, apontando-se aí a a vaidade da condição humana.

Ascensión Garcia (Espanha) expõe, no texto "Andar-i-ego: una mirada a la obra de Pep Mata" o percurso contemplativo deste fotógrafo, no topo dos Piriñeus, em solidão, e testemunhando no território a sua condição.

4. Paisagem como vestígio

Neste núcleo de artigos estão presentes aspectos que podem ser enquadrados numa perspetiva de separação entre o Homem e a Natureza, um estranhamento de ressonâncias antigas, primordiais.

O texto "Andrej filho de Andrej filho de Andrej: uma dádiva" de Rogério Taveira (Portugal) apresenta uma faceta idiossincrática e desconhecida de Rui Chafes, quando abandona algumas das suas peças ao oceano Atlântico, apresentando-se a arte como vestígio destinado ao silêncio, logo na sua produção.

No artigo "*Ilhas* de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária" Ana Cláudia de Assis (Brasil) apresenta o compositor José António de Almeida Prado (1933-2010) e as suas peças de música contemporânea, especificamente uma série, para piano, denominado de *ilhas*.

Em "Reconocer el territorio: escollos de la representación," Marta Negre Busó (Espanha) debruça-se as fotografias e esculturas de Esteve Subirah, que se interessam pelo desafio de registar, apresentando-se como testemunhos de um resgate.

O texto "*O Rio do Ouro*: uma ideia de paisagem," de Manuela Bronze (Portugal) reflete sobre um filme de Paulo Rocha (1935-2012) e o modo como a paisagem do Douro é enquadrada, propondo sobre os seus planos uma leitura informada pelos cânones da paisagem da Estética e da História da Arte.

Em "Ficções em torno da paisagem," Paula Almozara (Brasil), aborda a obra do mexicano Sebastián Romo, especificamente as suas *máquinas aceleradoras*

de ficções, em que dioramas panópticos são erguidos como substitutos, à escala 1:1, da paisagem, do lado de fora dos estúdios.

Eugènia Agustí (Espanha), no artigo “De la palabra al encuentro: el preámbulo del paisaje” apresenta as intervenções paisagísticas onde a palavra se cruza com a natureza, em diálogo impossível.

Clóvis Costa (Brasil), no artigo “As paisagens obscuras de Lizângela Torres: incursões noturnas como método” interroga as fotografias transitórias de Lizângela Torres, banais mas inquietantes, invocadoras de quem somos, e para onde vamos. A paisagem devolve ao transeunte a sua caracterização circunstancial profunda.

O artigo “Paisagens latentes em situações tridimensionais” de Sandra Rey (Brasil) debruça-se sobre as fotografias de Ricardo Cristofaro que, através da omissão de contextos, confunde escalas e referentes, e descobre possibilidades de infinito em circunstâncias quotidianas de interpelação.

Joedy Bamonte (Brasil), no artigo “Paisagens Íntimas na Obra de Brígida Baltar: ‘Projeto Umidades’” apresenta o projeto de Brígida Baltar, em que se regista um propósito impossível: as fotografias registam a recolha do inefável e do transitório, apresentando-se na sua total fragilidade.

Yuly de Carvalho (Brasil) no texto “La imagen del paisaje como eje central de representación en la obra de la artista Paula Almozara” apresenta as paisagens definidas mas não localizáveis, “não realista e não funcional” que nos remetem para os mapas e as distopias inquietantes de Samuel Butler, ou de Italo Calvino.

Joaquim Cantalozella (Espanha) no artigo “Atravesando bosques: artificios desde lo natural” apresenta o trabalho de Gerard Ortínque arrasta a limitação dos objetos de registo, das técnicas, nas imagens da natureza, que se nos devolvem contaminadas pelos nossos olhares humanos.

Em “Mergulho na Meia-Praia em visita a Joaquim Bravo,” de João Simões (Portugal), revisita a obra de Joaquim Bravo, especialmente as séries da “meia-praia” autor para quem, no final “sobra sempre o quadro”.

O texto “Estranyat en el Territori / Embadalit pel Paisatge” de Jordi Morell (Espanha), apresenta a obra de três artistas em confronto, Jordi Colomer (quatro vídeos), Albert Serra (cinema), Francis Alÿs (ação filmada), refletindo sobre o território vasto a ser percorrido, ora a caminho de, ora revelando caminhos de.

Beatriz Rauscher (Brasil), no artigo “A imagem como oásis: o lugar e a paisagem perdida” revela o projeto de Caio Reisewitz e a sua instalação em torno de uma paisagem impressa na janela monumental de um espaço multi-usos com seis piscinas: a cachoeira Ituporanga foi substituída com alguma escala.

Manuel Moreira (Portugal), em “Paisagens de afetos na gravura de Irene Ribeiro” revisita as xilogravuras de Maria Irene Ribeiro, uma das pedagogas de gravura em Portugal que trouxe parte da sua aprendizagem de mestres em São Paulo, na

Fundação Álvares Penteado, como Evandro Jardim. Irene Ribeiro assumiu sempre uma grande afinidade entre as várias modalidades da gravura, com a paisagem.

Em "Paisagem é uma paisagem é uma paisagem é uma paisagem," Carlos Correia (Portugal) apresenta o trabalho de João Jacinto, mostrando que para este autor a pintura é a primeira paisagem, e as suas paisagens se representam nas matérias e na cores.

5. Paisagem urbana

Este grupo de artigos caracteriza-se por problematizar a transformação urbana da paisagem. Sobre o horizonte há construções, trajetos, mensagens, cartazes, utilidades, barreiras, funcionalidades.

No artigo "A cidade visível e a cidade tangível: a paisagem urbana como palimpsesto na obra de António Ole," Teresa Matos Pereira (Portugal) visita as paisagens urbanas de Luanda expressas por este fotógrafo, cineasta e criador de ambientes de instalação, evocando a realidade dos musseques.

María Betrán (Espanha), no artigo "Los divertidos paisajes urbanos, rurales y humanos de Maider López" apresenta as intervenções plenas de ironia e de escala urbana desta artista, ora trabalhando os sinais de trânsito, ora os hábitos e as paisagens quotidianos.

No texto "La ciudad caníbal: Los paisajes urbanos de Lima en la visión de Susana Venegas," Mihaela Radulescu (Peru) apresenta a voz do universo urbano texturado e vazio da cidade de Lima pela pintora Susana Venegas.

O texto "Anna Mariani e as casinhas nordestinas" de Silvia Cardoso (Brasil) aborda as fotografias sistemáticas das fachadas das casas populares de diversos Estados brasileiros, como Bahia, Alagoas, Sergipe, Ceará e outros.

O artigo "A viagem e a paisagem dentro-fora no filme de estrada *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz" de Marcio Markendorf (Brasil), debruça-se sobre um *road movie* em que o paisagismo total que passa em redor do carro possibilita a introspeção para o mundo pessoal.

Teresa Carrasco (Espanha), no texto "Gamaliel Rodríguez: el paisaje manufacturado," debate a obra do artista portoriquenho Gamaliel Rodríguez e os seus grandes desenhos com representações detalhadas de entidades mediadas e de interesse global.

O artigo "El paisaje como dispositivo transitable: Una lectura posible sobre Marulho (*El murmullo del mar*), de Cildo Meireles," de María Silvina Valesini (Argentina) apresenta como caso de estudo a instalação *el marullo del mar* de Cildo Meireles (2007), na VI bienal do Mercosul.

Fernando Gómez (Brasil), no artigo "Metamorfose da paisagem no universo criativo de Agustín Rolando Rojas" debate a obra gráfica deste autor, marcado pelas paisagens psicológicas e introspectivas.

O artigo “La cartografía como paisaje urbano” de Alejandra Maddonni (Argentina) interroga o debate em torno dos mapas e do espaço urbano por autores como de Certeau ou Marc Augé, enquadrando nesta problemática o artista argentino Guillermo Kuitka.

Iratxe Hernández (Espanha) apresenta o artigo “Juan Muñoz. Escenografía de un paisaje urbano imaginado” onde debate a obra escultórica de Muñoz, especificamente as obras metonímicas onde são sugeridos espaços urbanos despersonalizados, ou estrangeiros.

6. Paisagem e sustentabilidade

Este conjunto de artigos coloca em evidência a inquietação ecológica da paisagem, e as questões emergentes de uma aproximação sustentável.

José Manuel García (Espanha) apresenta em “La raíz de las constelaciones: El árbol como icono en el paisaje soñado de María Ortega Estepa” a obra desta autora que utiliza a metáfora da árvore como um ser sensível, a proteger.

O artigo “Paisagem fragmentada na gravura de Maria Gabriel” de Joanna Latka (Polónia) estuda a obra gravada de Maria Gabriel, autora formada no contexto da cooperativa Gravura, em Lisboa.

Áurea Muñoz (Espanha) no artigo “Pablo Genovés o la invasión de la naturaleza” pesquisa o universo onírico que este autor corporiza nas vistas distópicas de interiores de palácios inundados e pós apocalípticos.

O texto “Orlando Franco: de Passagem pela Paisagem” de Teresa Palma Rodrigues (Portugal) apresenta as intervenções na paisagem, através de movimentos e trajetos regulares, onde o pisoteio traça polígonos regulares.

Ricardo Maurício Gonzaga (Brasil), no artigo “Remar a vida: mundo como imagem em Orian Duarte” pesquisa e investiga a série *Plus Ultra*, em que a artista rema, fazendo desta jornadas e da sua corporalidade sensível o local de mediação.

O artigo “Jornada ao Interior da Paisagem ou the Loneliness of the Long-Distance Runner” Guy Amado (Brasil) observa a proposta de corrida durante 400 km do escultor Túlio Pinto, como uma “performance expandida.”

Mar García (Espanha) em “Heterotopías en la obra de Dionisio González” apresenta a obra deste autor que projeta em vistas urbanas do Rio de Janeiro, ou da baía de Halong, estruturas arquitetónicas imaginativas e ilusórias.

7. Artigos originais por autores convidados

A encerrar este volume apresentam-se alguns artigos originais por convite, seja da autoria de pares académicos da Estúdio, seja por convite direto a personalidades interventivas nesta área.

Luísa Santos, artista e curadora radicada na Alemanha, apresenta no artigo

"Petrít Halilaj, Poisoned by men in need of some love: uma exposição de histórias que contam a História de um País" o trabalho no campo da instalação, de Petrít Halilaj, artista kosovar que integra a nova paisagem política e relacional europeia nas suas instalações, onde a coleção de um dos museus de Tito, de espécimes de animais embalsamados, vista à época enquanto metáfora de uma pretendida unidade étnica, é confrontada com a degradação da coleção, agora uma outra metáfora, distópica e interpelativa.

A exposição de pintura de Ilídio Salteiro é estudada por João Paulo Queiroz no artigo "Propostas para o centro do mundo," um projeto de fôlego que ocupou as 32 salas do Museu Militar em Lisboa, no ano de 2013, com uma proposta territorial e utópica para uma nova cartografia pessoal e global.

Carlos Tejo debate, em "La infinita resignificación del paisaje en la fotografía" dentro de uma perspetiva globalizante, a diacronia da fotografia no ocidente, desde as experiências de Niépce até à contemporaneidade.

O projeto multimédia ARTiVIS, de Mónica Mendes, é apresentado num outro artigo de João Paulo Queiroz, "Mónica Mendes e o projeto ARTiVIS: as artes digitais e o ativismo pela natureza." O ativismo artístico cruza-se neste projeto com as novas tendências do design, passando a integrar as dimensões relacionais e sociais implicadas numa atenção especial sobre o ambiente e a sustentabilidade.

Margarida Prieto, no artigo "à espera" toma como objeto de estudo as pinturas a pastel de óleo de João Paulo Queiroz realizadas no próprio terreno, face a face com a paisagem, localizados numa zona muito particular do território português.

Mònica Febrer apresenta os fotógrafos Stéphane Couturier e Eduard Fíguls e Sergey Bratkov no artigo "Artificio, la bella y la bestia del paisaje contemporáneo" encontrando pontos comuns entre o desencanto da violência arquitetónica e os desastres de Goya.

Estúdio 8, paisagem e identidades

O interesse manifestado pelo desafio de publicação de artigos sobre paisagem permitiu reunir estes 45 artigos originais, entre artigos a concurso e autores convidados.

A diversidade aqui presente possibilita uma possível cartografia da paisagem, identificando-se algumas rotas mais frequentadas, ou aquelas preocupações que mais ocupam os autores e criadores contemporâneos. Paisagem enquanto testemunho ou vestígio, ora ameaçada ora urbanizada, a paisagem é, desde o pós renascimento, um tema que devolve ao homem um autor emancipado, mas um homem por vezes só. Entre o paraíso e a sua perda, este parece ser um território de representações, de revisitações, de reencontros, de procuras de uma identidade essencial.

La pintura en el reto de la sensibilización sobre el paisaje

CARMEN ANDREU LARA*

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013.

*Espanha, artista visual. Profesora titular de Universidad de Sevilla, Departamento de Pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Calle Laraña, 3. 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: carmenandreu@us.es

Resumen: El grupo de investigación de la Universidad de Sevilla, HUM-841 explora las posibilidades que ofrece el arte como estrategia para la sensibilización respecto al valor de los paisajes, su papel y transformación. A través de sus proyectos podemos reflexionar sobre el arte, como modo de conocimiento de los procesos de transformación de los paisajes y como medio para facilitar la identificación afectiva de la población con los espacios geográficos y culturales.

Palabras clave: Arte / Pintura / Paisaje / Sensibilización.

Title: *Painting to aim awareness towards the landscape*

Abstract: *The University of Seville's research group (HUM-841) is exploring the possibilities that offers art as a strategy for the awareness according to the scenery value, its role and transformation. Through its projects we could think over art, as a way to know the processes of transformation of the scenery and as a way to facilitate the affective identification of the population with geographic and cultural spaces*

Keywords: *Art / Paint / Landscape / Awareness.*

Introducción

La concepción que hoy tenemos del paisaje como realidad compleja, trayectiva y medial (Ojeda, 2010) lo convierte en un tema abierto y problemático. El arte ha mostrado históricamente su capacidad para registrar la actitud de las sociedades hacia su entorno físico, transformándolos culturalmente en paisajes (Maderuelo, 2005). Es más, puede afirmarse que son esos aspectos connotativos asociados a la pintura y a otras artes los que nos han enseñado a ver el paisaje. Los espacios son transformados continuamente por las poblaciones que lo habitan y los paisajes requieren una relectura constante. El cambio forma parte de la esencia misma del



Figura 1 · Exposición del Proyecto *Los paisajes de la Sal*. Castillo de Santa Catalina (Cádiz), 2010. Fuente propia.

paisaje pero en la actualidad la velocidad y la cuantía de las transformaciones hacen necesario compatibilizar el reconocimiento de los valores de los paisajes con nuestra capacidad para gestionarlos y proyectar el conjunto de fenómenos que conducen a hacerlos evolucionar de una manera responsable, sin dañar las señas de identidad de los pueblos.

Desde que en el año dos mil la llamada *Convención Europea del Paisaje* hiciera un reconocimiento formal de la importancia del paisaje en la ordenación del territorio, numerosas disciplinas se han implicado en estas cuestiones. Empezamos a tomar conciencia de que el paisaje forma parte de la cultura visual y del bienestar de cada pueblo. Sin embargo, los trabajos realizados hasta la fecha ponen en evidencia la necesidad de implementar acciones que promuevan uno de los compromisos adquiridos: “la sensibilización de la sociedad civil, las organizaciones privadas y las autoridades públicas respecto del valor de los paisajes, su papel y su transformación” (NB: El Tratado Europeo del Paisaje (Convención de Florencia, 2000) es un acuerdo entre aquellos países miembros del Consejo de Europa que se han adherido a sus planteamientos, para promover la protección, gestión y ordenación de todos los paisajes de Europa. España lo ratificó en 2008).

La actividad artística del grupo de investigación Observatorio de Paisaje, HUM-841, de la Universidad de Sevilla se centra en la utilización del arte como estrategia para afrontar este compromiso recogido en el artículo 6A del

citado Convenio. Este colectivo está formado por profesores de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, becarios de investigación y otros artistas interesados en el Paisaje. En primera instancia, el colectivo toma el arte como un modo de conocimiento capaz de traducir mediante imágenes los elementos y rasgos que ilustran el proceso de transformación cultural de los paisajes, sin olvidar que se trata de una valoración subjetiva del entorno. En segundo lugar, parte de esa capacidad que se le reconoce a la pintura para crear imágenes que no sólo resaltan los valores de los paisajes y nos enseñan a “verlos”, sino que, además, facilitan la identificación afectiva de la población con sus espacios geográficos y culturales.

1. La mirada atenta. El arte como medio de conocimiento

Entendiendo la experiencia artística como producto de una experiencia cognitiva, el arte puede considerarse un medio para el conocimiento de nuestro entorno. La mirada artística sobre los territorios que han sido conformados a lo largo del tiempo como consecuencia del desarrollo de la actividad humana nos permite identificar elementos y claves de interpretación que permitan desenñar las ideas y actitudes que los generaron.

Mirar y reconocer en el paisaje la memoria de un pueblo, mirar y reconocernos como parte de esta historia, dialogar con la memoria industrial de los paisajes constituyen los principales retos que asumen los proyectos desarrollados hasta ahora por este colectivo. Así, el proyecto *Los paisajes de la sal*, desarrollado entre 2008 y 2009, plantea los enclaves asociados a la cultura de la sal que forman parte del Parque Natural de la Bahía de Cádiz (Figura 1) y el proyecto *Diálogos de Piedra y Agua*, desarrollado entre 2010 y 2012, los paisajes que fueron creados por la cultura del pan en la localidad de Alcalá de Guadaíra, ciudad panadera desde hace siglos (Figura 2).

El modo de aproximación al paisaje de este colectivo de artistas se fundamenta en la convicción de que “la iconografía de un territorio no se apoya solamente en elementos patrimoniales independientes. Éstos están conectados en grados diversos, formando redes de significados (...)” (Berdoulay, 2009: 19). Por lo tanto, en ambos proyectos se procede al rastreo del paisaje de una manera amplia, a partir de un diálogo entre la subjetividad de la mirada artística y el estudio objetivo, en la búsqueda de los elementos claves para la interpretación de los paisajes. Por eso los proyectos se inician con una primera fase de estudios plásticos y documentación gráfica tomadas de la experiencia directa en los lugares (Figura 3), paralela a los estudios y la documentación que abordan la historia, la geografía, los cambios sociales en los que se sustentan los paisajes.

En esta fase de documentación se pone en evidencia la necesaria colaboración

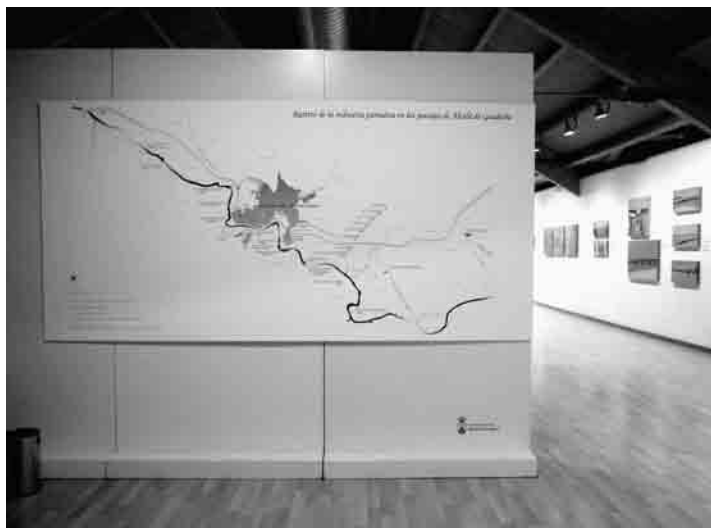


Figura 2 · Vista de la Exposición del grupo *Observatorio de Paisaje Diálogos de Piedra y Agua* (2012). Fuente propia.

Figura 3 · Actividad del grupo Observatorio del Paisaje: Proceso de documentación del Proyecto *Diálogos de Piedra y Agua*. 2012. Fuente propia.

con otras disciplinas en relación al Paisaje. La incorporación de expertos en geografía, historia del arte o cartografía en los proyectos permite planteamientos diversos que dan cabida a abordar la sensibilización desde la complejidad que requiere. Por otra parte, la experiencia directa del paisaje es fundamental para los objetivos que se persiguen porque cataliza el diálogo directo y personal con los espacios y facilita el conocimiento perceptivo de los paisajes en su complejidad. Aromas, sonidos, sensaciones,...se unen al conocimiento documental para formar parte del material que maneja cada artista en el desarrollo de los proyectos artísticos.

Los proyectos se desarrollan en una segunda fase de manera individualizada para permitir la construcción subjetiva de interpretaciones sobre los paisajes personales y diferenciadas. Las imágenes que surgen de ese diálogo entre la objetividad de los estudios previos y la subjetividad de las interpretaciones que se realizan, entre el trabajo colectivo y el individual constituyen un modo particular de trabajar artísticamente el paisaje (Figura 4).

2. El arte en la creación de vínculos afectivos con los paisajes:

La sensibilización

La capacidad del arte para establecer relaciones afectivas entre el individuo y su entorno cobra especial importancia en el paisaje porque sin este vínculo afectivo no es posible mantener vivo el sentido de copertenencia de las comunidades con su entorno. Si no sentimos el lugar donde vivimos como nuestro hogar difícilmente desarrollaremos una sensibilidad hacia nuestros paisajes que nos lleve a cuidarlos y protegerlos, y la relación con ellos termina por volverse artificiosa y normativa (Augué, 1992). Por lo tanto, buscando la identificación y la relación afectiva de la población con sus paisajes, el grupo Observatorio de Paisaje asume en sus proyectos el compromiso de promover la concienciación sobre los valores intrínsecos de los lugares, con la intención de dar un impulso a la imprescindible reconciliación entre el desarrollo y la conservación de los espacios que habitamos (Figura 5).

En esta línea, la valoración subjetiva que ofrece el lenguaje artístico es fundamental porque los iconos que surgen tienen la capacidad de crear una serie de referencias que no sólo resaltan los valores de los paisajes y nos muestran distintos modos de verlos, sino que, además, pretenden facilitar "esa transmisión de sentido que experimenta un intérprete en su proceso de interpretación, y para el cual las representaciones de un paisaje tienen una función orientadora de primera importancia" (Caballero, 2012: 265). El arte se manifiesta así no sólo como un modo de conocimiento y de divulgación sino que afronta un segundo objetivo en los proyectos de este colectivo: "conectar con el ámbito de las representaciones



Figura 4 · Estudio del cromatismo de la vegetación en tierra de C. Andreu, Exposición *Los paisajes de la sal*. 2010. Fuente: Caro, 2010.

Figura 5 · Visita guiada a los alumnos del I.E.S. Albero a la exposición *Diálogos de Piedra y Agua*. Fotografía: Archivo del Museo de Alcalá de Guadaira.

o interpretaciones socialmente compartidas, y convertirse en un elemento que las consolide", (Caballero, 2012: 265). Así los artistas enfocan y filtran la realidad en la búsqueda del significado o núcleo de sentido de los paisajes y los evocan en sus imágenes de formas diversas. En ocasiones con un contenido explícito, capaz de llegar al espectador en una primera lectura, y, con frecuencia, en discursos implícitos, que surgen de compresiones y visiones personales.

La mirada poliédrica que resulta a partir de la interpretación de un colectivo de artistas con puntos de vistas diferentes ofrece la posibilidad de conectar con subjetividades muy diversas con el fin de intentar mejorar la percepción social de los paisajes y contribuir a reforzar ese vínculo afectivo y ético que permite a una sociedad reconocerse a sí misma. Estamos, por tanto, ante una iniciativa artística que intenta participar en la formación de una mirada social crítica y despertar la conciencia individual y colectiva sobre el valor de nuestros paisajes, considerados éstos como un bien patrimonial que permite a la sociedad reconocerse a sí misma. Podemos decir que este colectivo "retoma el paisaje como plataforma de una demanda moral que se presenta de manera estética y se propone como referente de la reclamación social" (Español, 2010:111).

Conclusiones

La mirada artística sobre territorios que han sido conformados a lo largo del tiempo como consecuencia del desarrollo de una actividad humana concreta, permite identificar elementos y rasgos que ilustran ese proceso histórico, facilitando el conocimiento de nuestro entorno.

El arte permite además crear una serie de referencias que no sólo resaltan los valores de los paisajes, sino que, además, posibilitan la identificación afectiva de la población y lo convierten de esta forma en un instrumento útil en los proyectos de sensibilización sobre el valor de los paisajes. Por ello, la actividad del grupo de investigación Observatorio de Paisaje desarrolla esa dimensión ética del paisaje que propone el Convenio Europeo del Paisaje: "la sensibilización de la sociedad civil, las organizaciones privadas y las autoridades públicas respecto del valor de los paisajes, su papel y su transformación". Su actividad artística contribuye a avivar el sentido de pertenencia y responsabilidad compartida hacia los espacios de vida, contribuyendo a reforzar los vínculos afectivos de las poblaciones con los espacios que habitan.

Referencias

- Andreu, C., Beneytez, M.L., Anónimo
De La Piedra y otros (2009) *Los Paisajes de la Sal. El Parque Natural Bahía de Cádiz*, Catálogo de exposición, Sevilla, San Fernando, Cádiz, Chiclana, Puerto Real, Puerto de Santa María.
- Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Berdoulay, V. (2009) "Historia de la geografía en el desafío de la prospectiva", *Boletín de la AGE*, 51, 9-23.
- Caballero, J.V. Los valores paisajísticos, *Cuadernos Geográficos*, 51 (2012-2), 245-269
- Español, I. J. (2010) "El paisaje como paradigma de la sostenibilidad", *Fabrikart*, 9, 104-115.
- Maderuelo, J. (2005) *El Paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Adaba.
- Ministerio de Cultura (2008) "Convenio Europeo del Paisaje", Florencia, 20 de octubre de 2000, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ojeda Rivera, J. F. (2010) "Representación de los paisajes agrarios andaluces" *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 10 de Junio de 2010, vol. XIV, nº 326. [Consult. 2013] Disponible en URL <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-326.htm>

Amateurismo y fotografía. Consideraciones a propósito de las *Rutas Escondidas* de Mallorca, de Jesús García Pastor

MAR REDONDO AROLAS* & PERE FREIXA FONT**

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Mar Redondo Arolas: España, fotógrafa y profesora universitaria. Licenciada y Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, UB. Vicedecana.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Artes. Professora del Departament de Imagen. Carrer de Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: redondo@ub.edu

**Pere Freixa Font: España, fotógrafo y Profesor Universitario. Licenciado y Doctor en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, UB.

AFILIAÇÃO: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. Barcelona, Espanha. Campus de la Comunicació — Poblenou, Despacho 52.901, Roc Boronat, 138, 08018 Barcelona, Espanha. E-mail: pere.freixa@upf.edu

Resumen: “Las Rutas Escondidas de Mallorca” son una de las obras más vastas y desconocidas de la fotografía de paisaje española. El amateurismo del autor no sólo justifica la invisibilidad y desconocimiento de la obra si no que confiere a la misma características que constituyen su singularidad.
Palabras clave: fotografía de paisaje / fotografía amateur / fotografía española / Jesús García Pastor.

Title: *Amateurism and Photography. Some considerations about the work Rutas Escondidas de Mallorca, by Jesús García Pastor*

Abstract: “*Rutas Escondidas de Mallorca*” (*Mallorca Hidden routes*) is one of the most extensive and unknown works of Spanish landscape photography. The author’s amateurism explains why such work is largely unknown and academically invisible, but it also confers to it the characteristics that make it unique.

Keywords: *landscape photography / amateur photography / spanish photography / Jesús García Pastor.*

Introducción

— D'ordinaire, l'amateur est défini comme une immaturation de l'artiste: quelqu'un qui ne peut — ou ne veut — se hausser à la maîtrise d'une profession. Mais dans le champ de la pratique photographique, c'est l'amateur, au contraire, qui est l'assomption du professionnel: car c'est lui qui se tient au plus près du noème de la photographie” (Barthes, 1980: 154)

El próximo 2014 se cumplirán 50 años de la publicación del primer fascículo de las *Rutes Amagades de Mallorca* (*Rutas Escondidas de Mallorca*, en la versión castellana) que Jesús García Pastor ideó, realizó, editó y publicó de forma ininterrumpida durante dieciséis años en Palma de Mallorca (Figura 1). Se valió de la editorial que habían fundado junto a su colega Melchor Rosselló para la creación y comercialización de cuadernos escolares, la Imprenta Politécnica. Cuando en 1980 se suspende la publicación de nuevos fascículos, la obra de las *Rutes...* conforma en un vasto conjunto de 6 volúmenes. Ochenta y tres fascículos que narran fotográficamente rutas y excursiones por el paisaje de Mallorca; un compendio de más de 7.500 fotografías, muchas de ellas complejas composiciones panorámicas, que dibujan un denso tránsito personal por el territorio.

Cincuenta años después, tanto las *Rutes...* como su autor se mantienen prácticamente en el anonimato. Son varias las razones que se pueden argumentar para justificar esta significativa ausencia; el localismo (Mallorca y su paisaje) y la expresa voluntad pedagógica de la obra (mostrar e ilustrar excursiones y caminatas) serían dos de ellas. En este artículo se aborda la significación que el manifiesto amateurismo del autor aporta al conjunto de la obra, cuyas singulares cualidades le confieren un lugar de relevancia en el vigente debate sobre la significación de la dimensión amateur de la representación fotográfica.

1. Amateurismo y fotografía

La proximidad del amateur al noema de lo fotográfico referida por Roland Barthes toma sus bases en una construcción fuertemente arraigada en la tradición fotográfica. Su origen se remonta a los primeros años de gestación del medio, cuando se establece la identificación del amateurismo con una determinada praxis fotográfica caracterizada por la pasión, la autoreferenciación y la libertad creativa. Es probablemente Ernest Lacan, en 1853, quien inicia, de forma novelesca, esta caracterización:

Le photographe amateur, pour nous, c'est l'homme qui, par amour de l'art, s'est passionné pour la photographie, comme il se serait passionné pour la peinture, la sculpture ou la musique, qui en a fait une étude sérieuse, raisonnée, intelligente, avec la ferme volonté de ne pas

Figura 1 · Portada del primer fascículo Pollença Castell del Rei, *Rutas Escondidas de Mallorca*, (1964).



Figura 2 · Jesús García Pastor (1970)
Puig des Verger (Desde Biniaraix pel Coll
d'En Cer i el Portell de Sa Costa).
Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n.
41, fotografia 14.



Figura 3 · Visor de la cámara Exacta Varex Ila de Jesús García Pastor modificado por él mismo para facilitar la realización de composiciones panorámicas. Fuente: Propia.

lui sacrifier inutilement une partie de son temps et de sa fortune, el qui est arrivé à égaler, sinon à dépasser ceux qui lui ont servi de maîtres. Il appartient généralement à l'élite de la société (Lacan, 1853: 36).



El amateur experimenta, descubre y crea desligado de necesidades comerciales o profesionales. A estos primeros fotógrafos amateurs se les confiere una inquebrantable — romántica — pureza a la vez que un manifiesto desdén por la comercialización o profesionalización de su pasión (Koltun, 1984). Sin embargo, a finales de la década de 1860, la expansión de la fotografía comercial

fomenta la generalización del amateurismo. Aficionados, fotógrafos ocasionales y amateurs configuran un amplio colectivo para el que se ofrecen comercios especializados, manuales y publicaciones. Este proceso culminará en 1888 con la introducción de la película de celulosa fabricada por Kodak (Taft, 1938: 402).

Desde ese momento, los términos amateur y profesional configuran espacios conceptuales claramente diferenciados, con atribuciones específicas asociadas a la calidad de las obras, el grado de especialización, a los procesos formativos y, en definitiva, a la progresiva estandarización de los roles sociales. Las rupturas formales de las vanguardias por un lado y la aparición de nuevas especialidades



Figura 4 · Jesús García Pastor
(1967) La Capella Blava. Fuente: *Rutes
Amagades de Mallorca*, n. 19,
fotografía 33.



Figura 5 · Jesús García Pastor
(1967) La Capella Blava. Fuente: *Rutes
Amagades de Mallorca*, n. 19,
fotografía 35.



Figura 6 · Jesús García Pastor
(1967) La Capella Blava. Fuente: *Rutes
Amagades de Mallorca*, n. 19,
fotografía 36.

profesionales como la publicidad y el documentalismo fotográfico por el otro, confinarán al fotógrafo amateur a la práctica privada convertido en consumidor de la potente industria fotográfica. A pesar de ello, como recoge Patricia Zimmermann (1986:67), para la crítica fotográfica la fotografía amateur o doméstica sigue representando una suerte de territorio virgen para la codificación y la invención, desvinculado de códigos estandarizados y pautas comerciales.

2. Un proyecto personal: Las Rutas escondidas de Mallorca

Acerca de la dimensión amateur de su trabajo, García Pastor comenta: “[la fotografía] para mí no ha sido nada profesional, ni por asomo. Ha sido siempre distracción, entretenimiento y ejercicio de grandes caminatas, principalmente, por la montaña con sus *abruptedades* y paisajes. Por tanto, ese trabajo que fue mucho y complicado, debe considerarse totalmente *amateur*” (Freixa, 2010: 498). Auto-didacta y autosuficiente, al margen de la voluntad fotográfica amateur defendida por Jeff Wall y el *fotoconceptualismo* de los años 60 (Krauss, 1999: 289), así como de los debates que se estaban desarrollando en el ámbito fotográfico español (testimonio, artisticidad, reconocimiento académico, ontología del medio, etc.), García Pastor busca elaborar un extenso inventario de su territorio personal, el paisaje de Mallorca. “(...) reunir un extens corpus fotogràfic (...) que fixi la Mallorca actual — semblant encara en molts aspectes a la passada —; una Mallorca que, millor o pitjor, és en la que ens ha tocat de viure i que afortunadament conserva encara part de les característiques essencials que han fonamentat i extès la seva fama universal” (García Pastor, 1966). Un territorio fuertemente amenazado por la urbanización desenfrenada promovida para fomentar el turismo de masas: “una Mallorca que s’està transformant — qui sap si en millor o pitjor —, disolta en la marea muntant del poderós turisme de masses” (García Pastor, 1966).

Acompañado por un reducido grupo de amigos, García Pastor fotografía y reconstruye recorridos por el paisaje de montaña de Mallorca. A medida que el proyecto avanza, las imágenes devienen composiciones complejas, amplias visiones panorámicas conformadas por la suma de varios negativos (Figura 2). Con ellas, García Pastor retiene y ensalza para el futuro su visión del paisaje: auténtica, atemporal y eterna. Para el autor, la composición panorámica se convierte en un eficaz recurso para mostrar de forma simultánea el motivo fotografiado y su contexto. Para ello, milimetra el visor de su cámara (Figura 3) y perfecciona el control del copiado (Figura 4).

Escudado en el contexto del excursionismo, rehuendo así asignar a su proyecto cualquier otra implicación más allá del pasatiempo y el goce personal, García Pastor empieza a confeccionar con la *Rutas...* una extensa reconstrucción personal del territorio. “Les panoràmiques que s’assoleixen des d’aquest *Mirador de Ses Puntes* són indescriptibles. És necessari arribar-hi i fruit-lo detingudament i en



Figura 7 · Jesús García Pastor (1968) Puig de Bonany (Des de Petra). Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 29, fotografia 53.



Figura 8 · Jesús García Pastor (1968) Puig de Bonany (Des de Petra). Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 29, fotografia 54.



Figura 9 · Jesús García Pastor (1968) Puig de Bonany (Des de Petra). Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 29, fotografia 55.



Figura 10 · Jesús García Pastor (1968) Puig de Bonany (Des de Petra). Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 29, fotografia 56.

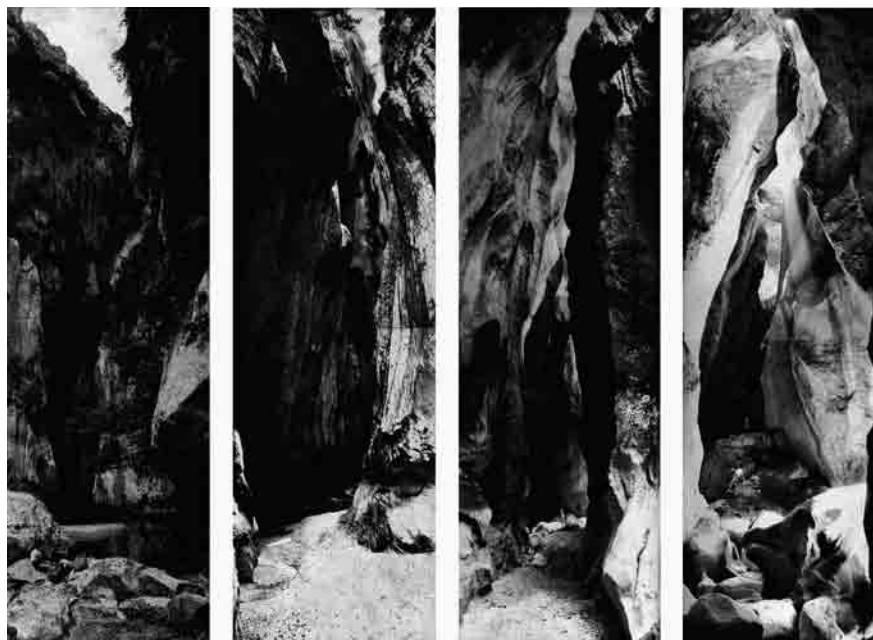


Figura 11 · Jesús García Pastor (1966)
Torrent de Pareis I. Escorça-L'Entreforc i La Fosca.
Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 15,
fotografia 55.

Figura 12 · Jesús García Pastor (1966)
Torrent de Pareis I. Escorça-L'Entreforc i La Fosca.
Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 15,
fotografia 56.

Figura 13 · Jesús García Pastor (1966)
Torrent de Pareis I. Escorça-L'Entreforc i La Fosca.
Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 15,
fotografia 57.

Figura 14 · Jesús García Pastor (1966)
Torrent de Pareis I. Escorça-L'Entreforc i La Fosca.
Fonte: *Rutes Amagades de Mallorca*, n. 15,
fotografia 58.

silenci" (García Pastor, 1977). Sus imágenes reestablecen la amplitud del paisaje contemplado (Figura 4; Figura 5; Figura 6). Para ello elige motivos desbordantes que organiza buscando equilibrar la tensión entre el tránsito, la narratividad de la propia ruta y la descripción detallada.

3. Transitar el territorio

El tránsito, la realización de un trazado por el territorio, se convierte en el desencadenante para que el autor establezca diálogos con el paisaje. García Pastor parece anticipar algunos de los postulados defendidos posteriormente por Careri y el grupo Stalker (Careri, 2002). Las tres acepciones que definen el término *recorrer*, la acción misma, el trazado espacial y la estructura narrativa constituyen los elementos determinantes para establecer la ruta — cada Ruta, el conjunto de las Rutas — como forma plástica, visual. A medida que García Pastor va realizando fascículos, las imágenes desvelan los distintos equilibrios que el autor establece entre estos tres aspectos del transitar, del recorrer. La significación primordial de la actividad, andar el territorio, omnipresente en la representación de la presencia testimonial que suponen los personajes — los caminantes, los amigos, el grupo — aparece vinculada a una intencionalidad de recorridos — el mapa de rutas programadas — y a la narratividad específica de cada trazado.

Cuando el recorrido de una ruta transita paisajes constituidos básicamente por territorios humanos, es decir, territorios fuertemente codificados por la presencia y el rastro de la actividad humana, las imágenes desvelan un mayor interés etnográfico (Figura 7; Figura 8; Figura 9; Figura 10). El autor muestra la impotencia por la rápida transformación — básicamente abandono y pérdida — del campo mallorquín. En estas rutas predominan las imágenes panorámicas dobles, composiciones próximas a los formatos panorámicos cinematográficos, que anuncian el posterior interés del autor por la imagen y el registro videográficos.

Esta dimensión se difumina cuando García Pastor elabora una ruta que recorre espacios naturales, espacios vírgenes en los que las montañas y los barrancos se convierten en motivo principal. Es entonces cuando la tradición épica de la fotografía de paisaje (Naef, 1975) reaparece en las imágenes de García Pastor. La novedad de su propuesta reside en la singular combinación de elementos que constituyen sus imágenes: la descripción épica del territorio se yuxtapone a la voluntad discursiva de recrear un recorrido. Para ello se vale de composiciones verticales y concatenaciones de imágenes (Figura 11; Figura 12; Figura 13; Figura 14).

A diferencia de la mayoría de trabajos amateurs que se realizan y mantienen en el anonimato, García Pastor no concibe su obra sin la dimensión pública que le confiere su publicación. Excursionista y caminante, las *Rutas...* son, en primera instancia, propuestas de senderismo para otros aficionados. Conocedor del mundo

editorial, define un proyecto del que es autor, editor y realizador. Se avanza, de este modo, a los procesos contemporáneos que el universo virtual ha propiciado. “The rise of Web 2.0 has pushed the amateur to the forefront of public discourse, public policy and media scholarship. Typically non-salaried, non-specialist and untrained in media production, amateur producers are now seen as key drivers of the creativity economy” (Hunter et al., 2013).

Conclusiones

50 años después de su creación, las fotografías de García Pastor evidencian la espontánea relación emocional del autor con el territorio. El trabajo fotográfico de García Pastor sobrepasa la funcionalidad descriptiva del encargo, ilustrar un recorrido, y pone de relieve las múltiples dimensiones que el paisaje tiene para el autor: álbum personal, inventario existencial, la experiencia del paisaje construida en imagen para ser compartida y contemplada. Muchos años antes de la irrupción de las redes de comunicación y la fotografía digital, García Pastor esgrime dos de motivos básicos que explicaran su éxito: la construcción de inventarios personales y la posibilidad de compartirlos desde un posicionamiento editor manifiestamente amateur.

Referencias

- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, ISBN: 9782070205417
- Careri, Francesco (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gutavo Gili, ISBN: 8425218411
- Freixa, Pere (2007) “Las Rutas Escondidas de Mallorca de Jesús García Pastor” In *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*, Photomuseum, ISBN: 8481480274
- Freixa, Pere (2010) *Fotografía panoràmica i representació del territori. Una aproximació a les Rutes Amagades de Mallorca de Jesús García Pastor (1964-1980)*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona. [Consult. 2013-09-09] Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/32045>
- García Pastor, Jesús (1996) “Introducción”; “fotografía 80” *Castell d’Alaró. Rutes Amagades de Mallorca*, n. 14
- García Pastor, Jesús (1977) “fotografías 21 y 22” *El puig del Teix. Des de Valldemosa pel Camí de S’Arxiduc, i la cornisa del Caracolí. Rutes Amagades de Mallorca*, n. 78.
- Hunter, Dan; Lobato, Ramon; Richardson, Megan; Thomas, Julian, eds. (2013) *Amateur Media: Social, Cultural and Legal Perspectives*, Routledge, ISBN: 9780415782654
- Koltun, Lilly, ed. (1984) *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada 1839-1940*, Fitzhenry & Whiteside, ISBN: 978-0889027442
- Krauss, Rosalind (1999) “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, v. 25, n. 2, pp. 285-305.
- Lacan, Ernest (1853) “La photographie, esquisse physiologique : du photographe amateur”, *La Lumière*, 26 février 1853, n. 9, p. 36
- Naef, Weston, ed. (1975) *Era of exploration. The Rise of Landscape Photography in the American west, 1860-1885*, Metropolitan Museum of Art, ISBN: 0870991280
- Taft, Robert (1938) *Photography and the American Scene*, Dover (Reprint, 1964). ISBN: 0486262022
- Zimmermann, Patricia R. (1986) “The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art”, *Journal of Film and Video*, v. 38, n. 3/4, pp. 63-85.

Fumo, Vapor e Lava: as Paisagens Incertas de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

VÍTOR MANUEL GUERRA DOS REIS*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, artista visual. Licenciado em Artes Plásticas-Pintura (ESBAL). Doutorado em Belas-Artes / Teoria da Imagem (FBAUL).

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. Centro de Investigação e de estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: vdosreis@fba.ul.pt

Resumo: No espólio do naturalista e fotógrafo Francisco Afonso Chaves (1857-1926) encontram-se diversas fotografias estereoscópicas de formações vulcânicas. Trata-se de representações imersivas de paisagens inóspitas que, por via da estereoscopia, operam uma ampliação da experiência visual face às representações convencionais e, ao mesmo tempo, uma redução sensorial face à realidade. Atmosfericamente incertas estas são paisagens estranhas, perturbantes e sublimes.

Palavras-chave: fotografia / estereoscopia / vulcânico / sublime / incerto.

Title: *Smoke, Steam and Lava: the Uncertain Landscapes of Francisco Afonso Chaves (1857-1926)*

Abstract: *Between the photographic works of the Portuguese naturalist Francisco Afonso Chaves (1857-1926) there are stereoscopic photographs of volcanic structures. These immersive images must be inscribed in a peculiar kind of landscape: the hostile landscape. In comparison to the normal representations they produce an expansion of the visual experience and, in comparison with reality, a reduction of the sensorial experience. These are strange, sublime, uncanny and uncertain landscapes.*

Keywords: *photography / stereoscopy / volcanic / sublime / uncertain.*

Introdução

O naturalista açoriano Francisco Afonso Chaves (1857-1926) dedicou-se ao longo da vida ao estudo da meteorologia mas também da sismologia e da vulcanologia. No âmbito desta área, o seu interesse científico foi acompanhado por um

fasci-perturbante nua a moldar o plano plano e aifestaçambíio pelos lugares e, sobretudo, pelos indícios visuais resultantes desta poderosa manifestação do mundo natural — que a sua extensa obra fotográfica, de natureza estereoscópica, testemunha.

O fumo, o vapor e as poeiras emanadas dos cones, das crateras, das caldeiras, das furnas e de outras aberturas, as inóspitas saliências montanhosas ou as profundas reentrâncias, as acidentadas extensões de rochas moldadas pela lava, a cor escura do basalto e a peculiar luminosidade destes lugares vulcânicos são o tema de múltiplas imagens — sempre em suporte de vidro — que, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, o autor criou usando uma máquina Vérascope.

À semelhança de textos publicados anteriormente, ou em vias de publicação, o presente artigo procura contribuir para o conhecimento da peculiar obra visual deste cientista e fotógrafo português e para o seu reconhecimento como uma das mais interessantes na história da fotografia portuguesa (cf. Reis, 2010a; Reis, 2010b; Reis, 2011; Reis, 2012; Reis, 2013a; Reis, 2013b).

1. O lugar: a paisagem inóspita

O interesse de Francisco Afonso Chaves pelos lugares magmáticos e, em geral, pela complexa actividade geológica, tectónica ou vulcânica, radica, desde logo, no tipo de preocupações científicas que desenvolve enquanto naturalista e na sua profunda ligação aos Açores. Mas também num fascínio notoriamente visual e estético que as suas fotografias demonstram. Realizadas durante os seus passeios micalenses ou as viagens pelo arquipélago açoriano e o continente europeu, não sendo tematicamente inéditas, apresentam um conjunto de qualidades notáveis que merecem análise e reflexão.

A primeira dessas qualidades é a transformação do *inóspito*, inerente à natureza dos lugares fotografados, num valor intrínseco das próprias imagens e, dessa forma, da categoria em que se inscrevem: não se trata de meros exemplos da fotografia de paisagem mas antes de criações de um novo tipo de paisagem por via da fotografia. Tal transformação ocorre tanto através do ponto de vista escolhido como do enquadramento definido. Seja nas encostas do Vesúvio (Figura 1 e Figura 2), nas crateras de Pozzuoli (Figura 3), ou nas caldeiras das Furnas, na ilha de São Miguel (Figura 4 e Figura 5). Ou seja, as imagens referidas inscrevem-se não só na longa tradição da *paisagem* como contribuem para o alargamento e enriquecimento, tanto formal como estético, deste género: são representações fotográficas do *hostil* e *ameaçador*, da *paisagem inóspita*. Esta surge na fotografia portuguesa por via de um original cruzamento entre arte e ciência; ou melhor, entre a motivação científica e a prática artística do seu autor.

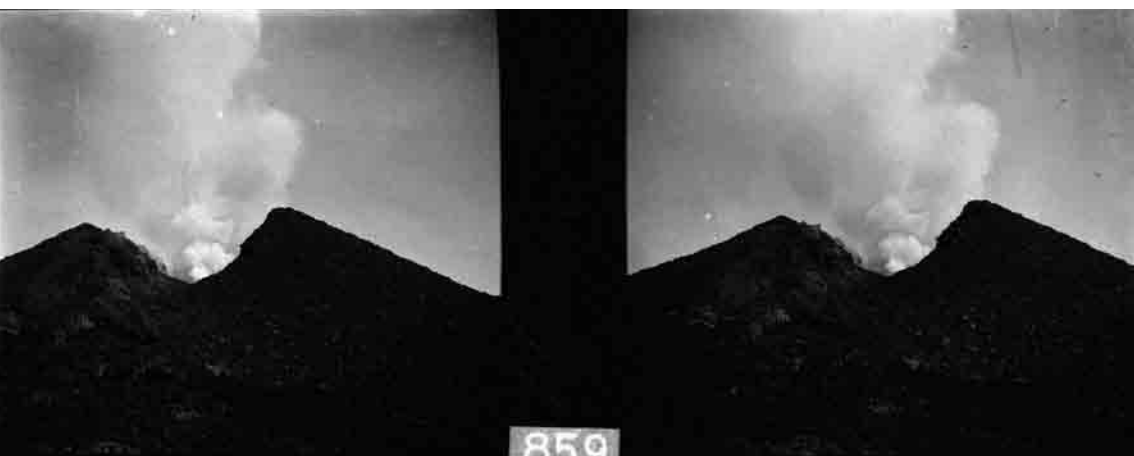


Figura 1 · Francisco Afonso Chaves (1857-1926).
Vesúvio (Itália), 12 de Agosto de 1903. Gelatina sal de prata
sobre vidro, 4,5 x 10,7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos
Machado (Inv. n.º CAC859).



Figura 2 · Francisco Afonso Chaves (1857-1926). *Vesúvio (Itália)*, 12 de Agosto de 1903. Gelatina sal de prata s/ vidro, 4,5 × 10,7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC873).

Figura 3 · Francisco Afonso Chaves (1857-1926). *Pozzuoli (Itália)*, 18 de Setembro de 1906. Gelatina sal de prata s/ vidro, 4,5 × 10,7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC2346).

Figura 4 · Francisco Afonso Chaves (1857-1926).
Caldeira nas Furnas (São Miguel), 26 de Maio de 1917.
Gelatina sal de prata s/ vidro, 4,5 × 10,7 cm. Ponta
Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC3188).



Figura 5 · Francisco Afonso Chaves (1857-1926).
Caldeira de Pêro Botelho nas Furnas (São Miguel), s/d.
Gelatina sal de prata s/ vidro, 4,5 × 10,7 cm. Ponta
Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC4240-1).



Nestas *paisagens inóspitas* o acidentado, fruto das abruptas elevações e depressões, a obscuridade, fruto da luz filtrada pelas poeiras e gases em suspensão e da cor basáltica das rochas, e o informe, fruto dos fumos, vapores e poeiras presentes na atmosfera, são estruturantes da sua especificidade estética e visual. Mas também a condição estereoscópica das imagens.

2. O processo: ampliação visual e redução sensorial

Na construção destas representações visuais Afonso Chaves recorreu sistematicamente a um dispositivo estereoscópico — o sistema Vérascope, criado e desenvolvido por Jules Richard (1848-1930) — que ao impor uma observação mediada, obrigando ao uso de visores binoculares, e inevitavelmente individual, impedindo a observação simultânea por diferentes observadores, tinha como objectivo a criação de uma verosímil percepção espacial e, desse modo, de uma efectiva experiência de imersão do observador na representação criada.

Apesar de desfasada temporalmente das primeiras experiências com a imagem estereoscópica e sobretudo da autêntica moda fotográfica que atravessou a segunda metade do século XIX, tal imersão, visual e emocional, é de novo profundamente moderna: familiar e compreensível para nós à luz das recentes tentativas de tornar a imagem estereoscópica, particularmente a imagem em movimento, o âmago do espectáculo visual de massas – cinematográfico ou baseado nos novos meios digitais.

Porém, além do intenso impacto visual, estes lugares quentes, pedregosos e de cheiro intenso fotografados por Francisco Afonso Chaves, são territórios de uma variada experiência sensorial. Isto significa que a ampliação da experiência visual operada pelo dispositivo estereoscópico — produtor de uma verosímil percepção tridimensional e espacial — é acompanhada de uma redução sensorial, típica de toda a *representação visual* por oposição à experiência do real. Esta contradição conduz inevitavelmente a uma alteração da experiência estética e emocional: a mistura de estranheza e perturbação que caracteriza estas paisagens é, afinal, indissociável da sua inscrição na ideia de *sublime* (Burke, 1757; Kant, 1790), que tanto marcou a imagem oitocentista, e de *unheimlich* (Freud, 1919), que Sigmund Freud (1856-1939), da mesma geração de Afonso Chaves, desenvolveu no século XX. Entre fumos, vapores e lavas, nestas imagens atmosféricamente carregadas opera-se uma estranha erosão e corrosão do visível, das formas e limites vislumbrados que impede a sua percepção clara mas também o seu pleno reconhecimento cognitivo. Por isso, inóspitas, ameaçadoras e hostis, estas paisagens são visualmente *incertas*.

3. A imagem: o informe, o incerto e o sublime

As fotografias de Francisco Afonso Chaves, centradas na desolação da paisagem efusiva e eruptiva e, ao mesmo tempo, na sua estéril grandiosidade, são afinal representações vigorosas: estes são lugares em processo contínuo de erosão, de dissolução e de incerteza. Erosão das formas, em permanente mutação; dissolução da solidez dos corpos, ou da nitidez das suas imagens; incerteza das fronteiras físicas e, especialmente, incerteza do visível: da sua continuidade com o mundo familiar. Incerteza afinal sobre o *visual*: sobre a exacta fronteira entre *registo* e *ficção*, entre *realismo* e *cenografia*, entre *razão* e *emoção*. É neste sentido que através da sua observação assistimos a uma outra transformação: as *inóspitas* e, até certo ponto, *terríveis* paisagens vulcânicas de Francisco Afonso Chaves são, afinal, paisagens vivas e, enquanto tal, *paisagens incertas*, porque em permanente mutação. Na sua incerteza atmosférica e telúrica e na sua grandiosidade são ainda expressão dessa ideia de sublime teorizada a partir de meados do século XVIII.

Em 1757, no seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke (1729-1797), a propósito da pintura, atribuiu à obscuridade leonardesca e ao deleite pelas coisas confusas uma dimensão filosófica nova, doravante inseparável do impacto subjectivo da imagem e da sua capacidade de suscitar uma forma superlativa de emoção:

uma judiciosa obscuridade em algumas coisas contribui para o efeito da imagem; porque as imagens da pintura são exactamente semelhantes às da natureza; e na natureza imagens escuras, confusas e incertas têm um maior poder na imaginação para originar as grandes paixões do que aquelas que são mais claras e determinadas (Burke, 1757: II, iv, 106).

E acrescentava: “Em geral, para criar algo de muito terrível parece ser necessária a obscuridade” (Burke, 1757: II, iii, 102) porque a “escuridão é mais criadora do sublime que a luz” (Burke, 1757: II, xiv, 121).

Para Burke o sublime é, assim, uma emoção desenfreada, uma “força irresistível” (Burke, 1757: II, 1, 101), desregulada e ingovernável — uma violenta perturbação do espírito, nascida do pasmo, do espanto ou, melhor, da *estupefacção* e que, em última instância, conduz ao *rapto do observador* (Reis, 2006).

A paixão provocada pelo grande e pelo sublime na natureza, quando tais causas operam de forma mais poderosa, é a Estupefacção; e a estupefacção é esse estado da alma no qual todos os movimentos estão suspensos, com algum grau de horror. (...) Portanto, tudo o que em relação à vista é terrível é também sublime, quer a causa deste terror seja, ou não, devida à grandiosidade das dimensões; pois é impossível considerar como insignificante ou desprezável qualquer coisa que possa ser perigosa (Burke, 1757: II, 1, 101 e II, 2, 101).

Segundo Immanuel Kant (1724-1804), esta *estupefacção*, “que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado” (Kant, 1790: §29, 167-168), indissociável do sublime, surge em nós quando estamos perante o espectáculo *atraente e terrível* da natureza

no seu caos ou na sua desordem e devastação mais selvagem e desregrada (...) quando somente magnitude e poder se deixam ver. (...) Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso, etc., tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder (Kant, 1790: §23, 140; §28, 158).

Simultaneamente estranhas e familiares, estas paisagens incertas de Francisco Afonso Chaves são, também por isso, perturbantes, *uncanny* ou, mais exactamente, *unheimlich* (Freud, 1919: 124):

um efeito uncanny [unheimlich] surge frequentemente quando se dilui a fronteira entre a fantasia e a realidade, quando estamos perante a realidade de algo que até agora considerávamos imaginário (Freud, 1919: 150).

Conclusão

Se a natureza estereoscópica destas imagens e a consequente imposição de um visor para a sua observação, conduzem à imersão do sujeito na paisagem visual, ao alargamento da experiência visual e emocional e, por isso, à diluição extrema da fronteira entre *representação* e *realidade*, muito para além da observação convencional, não mediada mas também pouco eficaz espacialmente, por outro, este alargamento visual é acompanhado de uma redução da experiência sensorial que o lugar real suscita no sujeito. Se tal afirmação é verdadeira para toda a representação do visível — por oposição ao próprio visível — neste caso, devido à natureza do artefacto e à enfática verosimilhança visual que ele opera torna-se indissociável da sua constitutiva experiência paradoxal. Tal como o medo e a maravilha. Ou a experiência necessariamente individual a que obriga por oposição à experiência colectiva que sempre dominou a cultura visual ocidental pós-renascentista. O que é o mesmo que dizer solitária: o sujeito que espreita através do visor estereoscópico está sozinho frente à paisagem e à incerteza criada por Francisco Afonso Chaves. Solidão que o seu abandono ou rapto do mundo real acentua.

Agradecimentos

Agradeço à FBAUL e ao Museu Carlos Machado as condições oferecidas. Este artigo teve o apoio à investigação da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia).

Referências

- Burke, Edmund (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (2ª ed.) Londres: R. and J. Dodsley, 1759 [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings. (Org. por David Womersley) Londres: Penguin Books, 1998, pp. xlv-473].
- Freud, Sigmund (1919). «Das Unheimlich». *Imago*. 5 (5-6); pp. 297-324 [The Uncanny. Trad. de David McLintock. Londres: Penguin Books, 2003; pp. 121-162. ISBN: 978-0-141-18237-7].
- Kant, Immanuel (1790). *Kritik der Urteilskraft von Immanuel Kant*. Berlim e Libau: Lagarde und Friedrich; lviii-477 pp. [Crítica da Faculdade do Juízo. (Trad. port. de António Marques) Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, [1992]; 473 pp.].
- Reis, Vítor dos (2006). O Rapto do Observador: *Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*. 2 vols. Lisboa: [s.n.]. Tese de doutoramento em Belas-Artes (Teoria da Imagem), apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Reis, Vítor dos, coord. (2010a). *A República e a Modernidade: Revelar, Renovar, Regressar*. Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores / Direcção Regional da Cultura / Museu Carlos Machado; p. 162.
- Reis, Vítor dos (2010b). «O Fotógrafo Estereoscópico: a Descoberta da Obra Fotográfica de Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)». :*Estúdio*. Ano I, n.º 2 (Dezembro); pp. 50-56.
- Reis, Vítor dos (2011). «O Rasto de um Corpo no Espaço, ou o Observador como Sujeito Vidente em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». :*Estúdio*. Ano II, n.º 4 (Dezembro), p. 12-18.
- Reis, Vítor dos (2012). «Francisco Afonso Chaves, o Fotógrafo Errante». *Açoriano Oriental*. Ano CLXXVIII, n.º 18000, 19 de Agosto 2012; p. 18.
- Reis, Vítor dos (2013a). «A Ascensão das Máquinas Voadoras: Francisco Afonso Chaves e Jacques Henri Lartigue no Campeonato Gordon-Bennett em Paris (1906)». *Actas do Colóquio Movimento e Mobilização Técnica* (coord. José Bragança de Miranda). Lisboa: CECL/FCSH-UNL (no prelo).
- Reis, Vítor dos (2013b). «As Primeiras “Fotografias Científicas” de um Cachalote (1890): Francisco Afonso Chaves e a Inexactidão da Imagem». *Arte Teoria*. Vol. 16 (no prelo).

A paisagem contemporânea de Mario Zavagli

CARLOS MURILO DA SILVA VALADARES*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, desenhista e gravador.

AFLIAÇÃO: Serpro (Serviço Federal de Processamento de Dados) — Uniserpro (Universidade Corporativa Serpro) — Unise/Unite. Av. José Cândido da Silveira, 1.200 — Cidade Nova, Belo Horizonte / Minas Gerais, CEP: 31035-536, Brasil. E-mail: carlosmurilos@gmail.com

Resumo: No espólio do naturalista e fotógrafo Francisco Afonso Chaves (1857-1926) encontram-se diversas fotografias estereoscópicas de formações vulcânicas. Trata-se de representações imersivas de paisagens inóspitas que, por via da estereoscopia, operam uma ampliação da experiência visual face às representações convencionais e, ao mesmo tempo, uma redução sensorial face à realidade. Atmosfericamente incertas estas são paisagens estranhas, perturbantes e sublimas.

Palavras-chave: fotografia / estereoscopia / vulcânico / sublime / incerto.

Title: *Smoke, Steam and Lava: the Uncertain Landscapes of Francisco Afonso Chaves (1857-1926)*

Abstract: *Between the photographic works of the Portuguese naturalist Francisco Afonso Chaves (1857-1926) there are stereoscopic photographs of volcanic structures. These immersive images must be inscribed in a peculiar kind of landscape: the hostile landscape. In comparison to the normal representations they produce an expansion of the visual experience and, in comparison with reality, a reduction of the sensorial experience. These are strange, sublime, uncanny and uncertain landscapes.*

Keywords: *photography / stereoscopy / volcanic / sublime / uncertain.*

Introdução

Este artigo pretende discutir o figurativismo contemporâneo nas paisagens do aquarelista Mario Zavagli, artista brasileiro nascido na cidade de Guaxupé, no estado de Minas Gerais. Atualmente é professor de desenho e pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, no Brasil. As aquarelas de Mario Zavagli se incluem dentro de um processo de retomada da paisagem como gênero expressivo, em dimensões bastante pessoais de significado histórico e perceptivo. O artista ocupa-se principalmente do registro paisagístico

de campos, plantações e florestas de diversas localidades do estado de Minas Gerais, como a Serra da Mantiqueira, Serra da Boa Esperança, os arredores da cidade Diamantina e Guaxupé.

A análise da obra de Mario Zavagli será conduzida no sentido de compreendermos melhor como a paisagem se insere no contexto da arte contemporânea, considerando a miríade de processos, materiais e experimentações que caracterizam um grande número de obras de arte em nosso tempo presente.

1. Do percurso da paisagem como gênero expressivo

A paisagem não constituiu sempre um gênero artístico autônomo, dotado de características e problemas representacionais próprios. O exercício de representação da paisagem teve uma história conturbada. Anne Cauquelin, em seu livro “A invenção da Paisagem” (2007), pensa a gênese das representações de paisagens em termos de uma aspiração do artista à criação de um equivalente da natureza: a paisagem como um objeto construído, uma vontade de presenciar um jardim perfeito, uma criação da natureza intocada por humanos. Na Idade Média, a representação da paisagem era objeto de importância secundária para os artistas, dado que a produção artística deveria atender aos interesses da igreja, de modo a servir como guia espiritual e pedagógico aos fieis iletrados (Gombrich, 2008). A busca pela representação da natureza como gênero começa de fato no renascimento. É possível dizer que as ideias pictóricas que tão bem caracterizaram este período tiveram início com as descobertas de Giotto di Bondone, que viveu entre c. 1267 a 1337 (Gombrich, 2008). Entre suas invenções, figuram as técnicas que devam a ilusão de volume em suas figuras, em oposição às formas achatadas do período anterior. A representação da paisagem atingirá um patamar antes inexistente, quando pintores como Claude Lorrain (1600-1682) realizaram imagens que conduziram o expectador a um nível superior de apreciação da beleza do mundo natural. (Gombrich, 2008). John Constable (1776-1837) estabelece o novo marco técnico e pictórico na pintura de paisagem. O próprio artista afirmou que, em seu tempo “[...] Existe lugar de sobra para um pintor natural [...]”, e que o “[...] grande vício da atualidade é a bravura, uma tentativa de fazer algo além da verdade” (Gombrich, 2008, p. 49), referindo-se ao se desejo de transpor para a tela as cenas captadas por sua visão. Mas a renovação virá com o movimento Impressionista, que segundo Gombrich, possibilitou aos artistas a liberdade representar tudo o que a natureza oferecia ao artista (2008). A paisagem tornou-se, para artistas como Paul Cézanne, motivo completo e suficiente, e esse comprometimento com a natureza será comum a muitos artistas daquele período e nos anos futuros (Chipp, 1996).



Figura 1 · Aquarela de Mario Zavagli,
Cachoeira Grande, 2007.

2. Da paisagem nas aquarelas de Mario Zavagli

A paisagem como gênero específico resulta de uma progressão histórica, portanto, a análise das referências pictóricas de Mario Zavagli são fundamentais para o entendimento de sua obra. Neste aspecto, percebemos que seu trabalho remete aos registros pictóricos dos artistas viajantes das missões científicas que vieram ao Brasil no século XIX. Entre eles, destacasse a obra do Thomas Ender, que executou centenas de aquarelas em pouco mais de um ano, resultando em um registro histórico e paisagístico do Brasil sem precedentes, trabalho precursor de grande relevância para o entendimento da obra de Mario Zavagli. Em nosso objeto de análise, a aquarela “Cachoeira Grande”, exibida na Figura 1, apreciamos uma cena de paisagem do estado de Minas Gerais, típica das regiões serranas do estado. Sua apreciação revela diversos aspectos relativos aos expedientes técnicos comumente aplicados pelo artista. Os arvoredos são pintados em uma conformação estruturadora, delimitando claramente as linhas orientadoras da composição, resultando num contraponto para o destaque da cachoeira. O efeito de espelhamento da água denota o absoluto controle que Mário Zavagli possui da manipulação da aquarela para a obtenção da aparência naturalística, sem os quais suas imagens não teriam o mesmo efeito. A luminosidade e os efeitos atmosféricos, obtidos pelo artista, conferem a este trabalho a sensação de realismo fotográfico, certamente propositais. No entanto, a composição e o tratamento dados aos diversos elementos naturais denotam um

aspecto importante de sua obra: suas paisagens não constituem equivalentes visuais da natureza, mas sim uma compilação de invenções pictóricas bastante autorais derivadas de profunda análise e entendimento dos detalhes da paisagem natural.

Existe em seu trabalho uma dualidade entre o linear e o pictórico. De um lado, percebe-se que o desenho é, sem dúvida, o elemento estruturador de sua obra. É bastante evidente a importância que o artista concede à preparação e marcação dos contornos dos objetos posicionadores da composição, em busca das formas e arranjos que considera ideal. O desenho é, para Mário Zavagli, o recurso operativo fundamental para pensar a obra, assim como entendia Degas, em citação por Paul Valéry: “O desenho não é a forma: é a maneira de ver a forma” (2003). Por outro lado, as áreas internas das formas receberam um tratamento mais pictórico, onde os contornos são menos definidos e permitem maior ligação entre áreas de cores e tratamentos diferentes. Esse duplo tratamento confere à obra sua personalidade diferenciadora.

Em outra vertente da obra, reconhecemos em seu esforço de representação uma forte componente narrativa. Há um caminho discursivo visual a ser seguido, que parece nos conduzir em uma experiência de apreciação estética estranhamente direcionada. O artista parece interessado em nos fazer ver determinadas áreas das formações naturais, como se estivessemos analisando um delicado mapa. Este contexto narrativa/descritivo também estava presente nas obras dos artistas viajantes do século XIX, importante referência de Mário. Deste modo, é possível estabelecer uma comparação entre as aquarelas de Mario Zavagli e os escritos deixados por artistas e cientistas que estiveram no Brasil no início do século XIX. Do trabalho deixado por Martius e Spix (1938), resultado da expedição que os dois naturalistas realizaram no Brasil, entre 1817 e 1820, recolhemos o seguintes excertos:

“[...] Enquanto permanecemos nas proximidades do Rio São Francisco, fomos obrigados a conduzir nossa tropa, através das entrelaçadas cercas vivas de espinheiros do alagadiço. Afastando-nos para leste, entramos em caatingas que tinham aspecto outonoal, onde as únicas plantas verdes eram hastes carnosas de cereus, algumas caparidáceas e janifos (Cnidoscolus, Pohl), cobertos de espinhos cáusticos [...]”.

3. Da contemporaneidade da paisagem de Mário Zavagli

O que encontramos de contemporâneo nas paisagens de Mario Zavagli? Entre os elementos que esperamos identificar em nossas análises, certamente estará presente seu entendimento da obra de arte como veículo e meio realizador de experiências estéticas de grande impacto. A vontade do artista certamente

não se limita a reproduzir um cenário natural, mas conduzir o observador a um novo domínio de apreciação visual, por meio de estímulos insuspeitos para a maioria: a inusitada forma e textura de uma rocha, a luminosidade prateada das nuvens no horizonte. A experiência perceptiva oferecida por estes elementos conduz o observador a um estado de dúvida acerca da obra: será ela uma fotografia? Poderão existir na natureza elementos de tão exatos desenhos e clareza de formas? Umberto Eco entende este fenômeno como “[...] ambiguidade fundamental da mensagem artística [...]” (2005: 25). Didi-Huberman reflete sobre a mesma ideia: “[...] Então, compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens [...]”. (Didi-Huberman, 1997). A ambiguidade e o estranhamento certamente fazem parte da obra de Mário Zavagli, elementos presentes nas linguagens estéticas contemporâneas.

A arte contemporânea, feita em nossos dias, tem como uma de suas características a ausência de limites relativos a materiais, temas ou suportes. Esta multiplicidade de possibilidades já posiciona a obra de Mário Zavagli em relação a outros artistas em produção. Em grande medida, a paisagem é um tema estranho e até mesmo surpreendente, em relação ao conjunto da produção artística em voga, a exemplo das obras de arte de base eletrônica ou tecnológica. Mas é justamente neste território das manifestações digitais que encontramos a confluência entre dois universos tão distintos: os jogos digitais. Diversos jogos incorporam a paisagem como elemento fundamental de seus cenários. Neste sentido, as aquarelas de Mário Zavagli apontam para um movimento maior de renovação e recondução da figuração na arte contemporânea, que a exemplo dos jogos, acontece em diversas formas de manifestação estética.

Conclusão

Buscamos neste artigo compreender como as paisagens de Mário Zavagli se inserem na produção visual contemporânea. Entre nossas constatações, salientamos [a] a convicção da importância da figuração no contexto da arte contemporânea, como afirma De Franceschi (IMS, 2002). Seu posicionamento quanto ao tema a paisagem reflete as razões e anseios de muitos outros artistas contemporâneos que adotaram a paisagem, na intenção de identificar no mundo lugares que precisam, de alguma forma, serem entendidos e eternizados; [b] sua obra como um ponto referencial acerca da recondução da paisagem, como gênero pictórico, ao centro da produção contemporânea.

Referências

- Cauquelin, Anne (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martin Fontes.
- Chipp, Herschel Browning (1996). *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Eco, Humberto (2005). *Obra Aberta*. 9ª ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva (Estética, 4).
- Didi-Huberman, Georges (1997). *L'Empreinte*. Catalogue Centre George Pompidou, Paris.
- Gombrich, E. H. (2008) *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC.
- Martius, Carl Friedrich Philipp Von & Spix, Johann Baptist Von (1938). *Através da Bahia: excertos da obra Reise in Brasilien*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1938. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/>
- Valéry, Paul (2003). *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify.
- IMS — Instituto Moreira Salles (2002). *Mario Zavagli — Paisagens Mineiras*.

Paisaje, lugar y memoria en la fotografía de Bleda y Rosa

MARTA MARCO MALLENT*

Artigo completo recebido a 12 de agosto e aprovado a 24 de setembro de 2013

* España, artista visual (pintura, dibujo). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Profesora Ayudante Doctor del Área de Pintura del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Campus de Teruel. Facultad de ciencias sociales y humanas. Departamento de Expresión musical, plástica y corporal. Calle Ciudad escolar S/N. 44003 Teruel, Espanha. E-mail: mmallent@unizar.es

Resumen: Las características formales, estéticas y conceptuales que definen el paisaje tienen su origen en la pintura, sin embargo, hoy se reflexiona sobre el mismo desde otras disciplinas artísticas como la fotografía. En este artículo analizamos las posibles afinidades del trabajo fotográfico de Bleda y Rosa con el género pictórico tradicional, su concepto y los elementos visuales que lo componen.

Palabras clave: fotografía / paisaje pictórico, / pintura.

Title: *Landscape, place and memory in the photography of Bleda y Rosa*

Abstract: *The formal, aesthetic and conceptual features which define landscape originally come from painting. However, landscape is now reflected upon by other artistic disciplines such as photography. This article aims to analyse the possible similarities between the photographic work of Bleda y Rosa and the traditional painting genre, the nature of its concept and its essential visual elements.*

Keywords: photography / pictorial landscape, / painting.

Introducción

El concepto de *paisaje*, es relativamente moderno y responde a una serie de premisas que se han ido definiendo, en el campo de las artes, a través de la pintura, sin embargo, hoy se reflexiona sobre el mismo desde otras disciplinas artísticas como la fotografía o la escultura (Land Art), es por ello que conviene revisar el término en un contexto contemporáneo. Hemos elegido para ello la obra de dos fotógrafos españoles que trabajan en equipo: María Bleda y José María Rosa, cuya

trayectoria ha sido ampliamente reconocida en España y en el extranjero en los últimos años, contribuyendo a la renovación del género paisajístico.

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) estudiaron en la Escuela de Artes Aplicadas y Diseño de Valencia. Desde 1992 participan en diversas exposiciones, tanto individuales como colectivas, en las principales salas y galerías nacionales e internacionales. Han residido en Londres y en Valencia, donde desarrollan su actividad profesional.

Su trabajo ha sido seleccionado para participar en Ferias de Arte como ARCO, París Photo, Balelatina Basel, Arte Lisboa o Art Chicago. Han recibido numerosos premios, entre los que destaca el Premio Nacional de Fotografía concedido por el Ministerio de Cultura de España en 2008. Sus obras se encuentran en las colecciones del Museo Reina Sofía, MUSAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo o el Museo de Arte Moderno Colliure, entre otros.

En este artículo analizaremos aspectos formales y conceptuales de su trabajo, a través del cual se pone de manifiesto la relación de su fotografía con el género pictórico del paisaje. Aunque cualquiera de sus proyectos podría ilustrar el contenido de este artículo, nos centraremos en su serie “Campos de batalla” por ser la que mejor ejemplifica nuestras afirmaciones.

1. En el lugar de los hechos

La relación de una cultura con el entorno natural que la contiene se ha manifestado desde el siglo XVI en occidente mediante el género del paisaje. Tanto la pintura como la literatura han ido formando la idea que hoy tenemos de un concepto relativamente nuevo en el ámbito de las artes, pero ha sido a través de la pintura, como hemos asimilado en nuestra retina la imagen que el concepto nos evoca. Principalmente ligado al entorno natural, siempre al exterior y transformado en mayor o menor medida por la mano del hombre, el paisaje es, para el ser humano que lo habita y lo contempla, todo aquel territorio donde acontecen los hechos que determinan su vida.

El núcleo fundamental del trabajo de Bleda y Rosa es la representación del territorio y la relación de éste con la cultura y el tiempo que lo conforman. Su trabajo se centra en la representación de lugares en los que han sucedido hechos históricos, batallas, motines, conquistas o acontecimientos de toda índole, relevantes o no, de modo que, el paisaje, se convierte en un testigo de nuestra existencia constantemente transformado, receptáculo de todas las actividades y trabajos humanos. Bleda y Rosa registran con su cámara la memoria viva de una historia latente que se desdibuja con el tiempo debido a la acción de la Naturaleza o de la mano del hombre.

Además de fotógrafos, Bleda y Rosa se consideran viajeros y paseantes que

captan el paisaje a través de la experiencia personal en el lugar, estableciendo un vínculo anímico y físico con el espacio que representan. Son sus referentes autores como Hamish Fulton, Bernd y Hilla Becher, Andreas Gursky, Pieter Laurens Moll, Humberto Rivas o John Davies. Formalmente su obra recuerda en ocasiones a los paisajes toscanos de Axel Hütte.

Comienzan su trayectoria profesional con la serie "Campos de fútbol". Con este primer proyecto Bleda y Rosa van definiendo el lenguaje plástico que define toda su obra, caracterizado por un estilo austero, clásico, tendente al minimalismo, en el que el motivo principal que alude al tema (viejas porterías de campos de fútbol en este caso) apenas rompe la horizontalidad de las composiciones, acentuando el carácter desolado e inerte de un lugar que fue espacio de juego y movimiento. Este carácter evocador que nos retrotrae a un tiempo pasado, tiñe su obra de cierta melancolía y es una constante en todo su trabajo.

Después de "Campos de fútbol", elaboran la serie "Campos de batalla" en la que continúan su reflexión en torno a la relación entre el espacio físico y el tiempo. Interesados por la Historia y la evolución humana, Bleda y Rosa, en un ejercicio no exento de fina ironía, muestran en esta serie lugares silenciosos y apacibles, en los que antaño se libraron cruentas batallas decisivas para el devenir de nuestra historia. Aseguran que se sienten atraídos por recorrer lugares en los que ha ocurrido un hecho relevante y ver en qué se ha convertido con el paso del tiempo. Tras revisar los grandes cuadros de historia que recrean famosas batallas, se trasladan al lugar de los hechos, que normalmente ya no evoca en absoluto lo que allí ocurrió. De esta forma constatan que la historia de la humanidad se desarrolla en unos espacios concretos que evolucionan físicamente, regidos por las reglas de una Naturaleza poderosa e independiente, que los devuelve a su esencial neutralidad. Suelen ser estos lugares eriales que invade ahora la vegetación o anodinos campos de labranza. El trabajo de Bleda y Rosa se convierte así en una acción que no se limita sólo al registro de la imagen, sino a un completo proceso de estudio, selección, recreación, contemplación y reflexión sobre el espacio geográfico, el territorio, el paisaje y sus múltiples significados.

Su *modus operandi* comienza siempre, como he dicho, con el viaje a los parajes donde acaeció el hecho que evocan. Así pues, la experiencia de viajar es parte esencial para la reflexión sobre el paisaje que realizan después mediante sus fotografías. El viajero es quién mejor puede captar la esencia del lugar, al experimentar directamente los estímulos que el paisaje provoca en quienes recorren un espacio geográfico exento, en principio, de significación (Kessler, 2000: 35) Esta actitud exenta de prejuicios, abierta, neutral y predispuesta para la asimilación de sensaciones ante la Naturaleza, es lo que permite a Bleda y Rosa una aproximación estética al paisaje, del mismo modo que el pintor de

caballete o el poeta. El hecho de tener un destino y una voluntad de búsqueda concreta no les impide el paseo errabundo por amplios terrenos generalmente abandonados, en los que el contacto directo con la Naturaleza está garantizado y la experiencia estética sobre el territorio es plena, hechos ambos necesarios para crear la conciencia del paisaje.

2. La composición del paisaje

Los elementos que conforman el paisaje, cielo, tierra o mar, desde que son contemplados, reunidos y dispuestos de determinada manera por los artistas formando una unidad estética visual, son considerados bellos y dan lugar a la idea de paisaje que tenemos en la actualidad, ligada principalmente a elementos naturales de la geografía: montañas, vegetación, cielos, ríos, mares etc. (Sánchez de Muniain, 1945).

Los fotógrafos que nos ocupan, buscan un pretexto para elaborar series con un tema concreto relacionado con sus inquietudes humanísticas: historia, antropología, ecología, etc., que siempre se resuelven con una estética ineludiblemente relacionada con el paisaje pictórico desde el punto de vista formal.

Debido a las características técnicas de las primeras fotografías, el tema paisajístico fué muy recurrente gracias a la posibilidad de una larga exposición ante el motivo elegido. Es por ello que el desarrollo de la fotografía artística comenzó estrechamente ligada al concepto pictórico del paisaje. La fotografía pictorialista se basó en los principios compositivos del arte de la pintura.

Más de un siglo después, Bleda y Rosa son fieles a una estructura compositiva y a unos principios formales vinculados con la pintura romántica del siglo XIX, deudora a su vez del clasicismo. Los grandes cuadros de historia conmemorativos de hechos y batallas, las ruinas arquitectónicas o los bucólicos paisajes, son tomados como referencia pero tamizados por la visión contemporánea de Bleda y Rosa, que consiguen eludir el pintoresquismo y la anécdota con unas fotografías sobrias, de extremada sencillez y equilibrio compositivo.

Los paisajes de la serie “Campos de batalla” son dípticos compuestos por dos imágenes continuas, separadas apenas por una franja estrecha que podría hacer referencia al enfrentamiento que se llevó a cabo en aquellos lugares y que, sin embargo, la Naturaleza ignora, uniendo en un todo los elementos del paisaje. En la parte inferior una leyenda señala el hecho histórico allí acaecido y la fecha (Figura 1; Figura 2). La horizontalidad del formato se acentúa con los elementos clásicos del paisaje pictórico: la línea de horizonte que separa el cielo de la tierra, los elementos vegetales, caminos y montañas que estructuran por planos la composición, acentuando la sensación de lejanía y organizando el espacio en perspectiva. En otras ocasiones, elementos atmosféricos como



Figura 1 · Bleda y Rosa: *Puerto de Boyacá, 7 de agosto de 1819*. Colección "Campos de batalla", Ultramar. Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond. 85x150 cm. Ed. 10 + 1 a/p.

Figura 2 · Bleda y Rosa: *Covadonga, año 718*. Colección "Campos de batalla", España. Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond. 85x150 cm. Ed. 10 + 1 a/p.

la niebla son los protagonistas (Figura 2), recordando el *sfumato* leonardesco.

Si no fuera por la leyenda de la parte inferior, ninguno de estos paisajes recordaría el acontecimiento que allí se llevó a cabo, por eso Bleda y Rosa incorporan como parte de la obra y no como título, los datos y fechas del mismo. Con ello ponen también de manifiesto lo anodino que puede resultar un lugar sin referencias históricas que lo singularicen.

Conclusión

Todos los proyectos de Bleda y Rosa tienen puntos en común que los caracterizan y unifican a modo de hilo conductor conceptual y formal, lo cual otorga al conjunto de su obra una enorme coherencia. En cualquiera de sus series utilizan el paisaje para abordar el tema que les ocupa prescindiendo siempre de la figura humana, sin embargo, en sus fotografías reflexionan sobre el devenir de la humanidad, recordando sus acciones a partir de la recreación del paisaje donde éstas han acontecido, lo que impregna su trabajo de una sutil y a veces irónica crítica social y política.

Bleda y Rosa utilizan un lenguaje clásico, deudor del arte de la pintura, que resulta asequible para cualquier espectador. No obstante, sus imágenes, bajo la apariencia de un paisaje convencional mas o menos bello y de fácil lectura, dejan constancia de la huella desdibujada de la historia del hombre, de su quehacer cotidiano o de sus delirios de poder.

Referencias

Bleda, María y Rosa, José María (1997) *Campos de Batalla*. Catálogo de la exposición. Valencia: Fundación Cañada Blanc. Club Diario Levante. Imágenes disponibles en URL: [http://: www.bledayrosa.com](http://www.bledayrosa.com) [Consult 2013-07-10]

Kessler, Mathieu (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books. ISBN: 84-8236-167-8

Sánchez de Muniain, José María (1945) *Estética del paisaje natural*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Publicaciones Arbor.

Andar-i-ego: una mirada a la obra de Pep Mata

ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*España, Escultora y docente, Profesora Titular y Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas-Artes. Departamento de Escultura. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: ascengarcia@ub.edu

Resumen: Como andariego se define así mismo el artista Pep Mata. Este artículo habla de la metodología de trabajo del artista y propone una lectura de su obra más reciente, la que da origen a un libro de artista y a la exposición del mismo nombre: Andar-i-ego. El trazador de caminos y direcciones.

Palabras clave: andariego / paisaje / fotografía.

Title: *Andar-i-ego. A look into Pep Mata's Work*

Abstract: *Artist Pep Mata defines himself as a andariego. This article is about the artist's methodology, and it presents a reading of his latest artistic work, which is the basis for a book about his projects and also for the exhibition: Andar-i-ego. El trazador de caminos y direcciones.*

Keywords: *walkscape / landscape / photography.*

Introducción

Este artículo trata de introducir al lector en la obra del artista Pep Mata (Barcelona, 1958). Para ello me centraré en su proyecto *Andar-i-ego. El trazador de caminos y direcciones*. Un trabajo fotográfico realizado en diferentes puntos del Pirineo oriental y central entre otoño de 2002 y verano de 2005, que presenta como libro de artista y en exposición individual. Se compone de 122 fotografías ordenadas en cuatro series: roja, verde, amarilla y azul. Trípticos que aportan una mirada de 90° en cada fotograma (Figura 1).

Sobre el artista

La trayectoria profesional de Pep Mata comienza en torno a sus 17 años cuando empieza, simultáneamente, a trabajar como fotógrafo, a practicar alpinismo y a estudiar Bellas Artes. Tres líneas de actuación que funcionan y avanzan en paralelo y se fusionan años más tarde consolidando el artista actual. Es doctor

en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Profesor Titular en el Departamento de Escultura de la Universidad de Barcelona. Miembro del grupo de investigación TAC de la Universidad de La Laguna. Desarrolla su vocación docente como especialista en Arte, Naturaleza y Paisaje en diferentes asignaturas, talleres, masters y programas de doctorado. Tanto en la docencia como en su trabajo personal combina las técnicas, procesos, herramientas y materiales tradicionales de la fotografía con las nuevas tecnologías y soportes de la imagen.

Sobre el caminar del artista

La obra de Pep Mata nace mediante la acción de caminar y el camino lo recorre en la alta montaña, por encima de los 2.000 metros de altitud, en el desierto alpino, en un espacio abierto, vacío y silencioso. Siente la necesidad de ascender, de llegar al límite, a un territorio de frontera entre tierra y cielo, entre lo denso y lo transparente. Allí, a esas alturas, encuentra una situación de vacío, de lo mínimo, que le sitúa en un estado de percepción especial y único. Y es entonces cuando se produce el registro de la imagen fotográfica (Figura 2). Cada fotografía marca un momento cumbre, una vibración musical y un color.

El recorrido y la exploración del territorio es una necesidad instintiva de comunión con la naturaleza, una forma de convivencia estética que se manifiesta como un nomadismo que, si bien para Marc Augé podría encajar en la categoría de los *no lugares*, para Mata es habitar porque es capaz de crear lugar en la inmensidad del territorio al hacerlo su hábitat (García, 2013).

La acción de caminar, que nace en el hombre primitivo con la finalidad de encontrar alimentos, se convierte más tarde en una acción simbólica que permite que el hombre habite el mundo y esta acción, transformadora del paisaje, ha contribuido a configurar las categorías estéticas que ayudan a interpretarlo. “Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él” (Careri, 2004: 20). Así como los pueblos nómadas se orientaban y hacían suyos los espacios considerados vacíos por los sedentarios, Mata hace de la montaña un lugar, la habita mediante su *dérive*, un recorrido físico y visual que está orientado a la capacidad de saber ver en el vacío de los lugares: huellas, siluetas, atmósferas y energías. No utiliza GPS, se orienta con un mapa que previamente ha estudiado. Nombra sus fotos con las características topográficas y de situación del lugar y, al usar un texto de referencia documental, aporta algo a la imagen que por sí misma no puede desvelar.

Asciende a la montaña con su equipo de alpinista y de fotógrafo en una mochila que pesa doce kilos. Camina con una técnica precisa, lo que él llama

el *paso del descanso*, que consiste en descansar unos segundos entre un paso y el siguiente y, de esta manera, entra en una cadencia concreta que le ayuda a no cansarse. La naturaleza le proporciona al artista un estado de vuelta a los orígenes de nuestra especie, al viaje nómada del hombre. Lo que a nivel físico supone un aprendizaje para conocer, sentir y sobrevivir en un medio alejado de lo urbano, a nivel sensitivo supone un desarrollo del sistema perceptivo para captar y sentir los aspectos más intangibles y mágicos del territorio. La vivencia directa de la naturaleza le despierta los sentidos de tal manera que en este medio es capaz de percibir energías, vibraciones, sonidos y colores que se captan sólo mediante el contacto directo con la naturaleza y en soledad (Mata: 2012).

Sobre la obra

En el siglo XX artistas como Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton y Bruce Nauman, entre otros, con planteamientos conceptuales radicalmente opuestos, han partido de la acción de caminar en algunos de sus trabajos artísticos. Long y Fulton han sido la influencia más directa para Mata. El primero deja un rastro en su andar, una huella. El segundo transmite la experiencia espiritual de sus recorridos y cuenta, con diferentes registros, los detalles de su vivencia. Mata nos muestra lo que a él le impacta, sin modificar nada en el medio natural, se rige por el respeto a la naturaleza descartando cualquier intervención en el territorio.

Mirando las fotografías de este artista el espectador capta de inmediato el orden que rige la imagen, eso le atrapa y le acerca. La obra se organiza y enmarca en una estructura perfecta de carácter triptico (Figura 3).

La imagen central indica la orientación (de la mirada) y la frontalidad (del cuerpo). Las imágenes laterales, los costados derecho e izquierdo del cuerpo, las manos diestra y siniestra. La imagen ausente — la cuarta fotografía — nos hace presente nuestro propio cuerpo, nuestra espalda, aquello escondido y que no vemos, lo que hay detrás, proyectándonos hacia el interior del espacio de la imagen. El juego entre ausencia y presencia nos revela el quinto punto, el centro de la cruz orientada, nuestra posición vertical sobre el horizonte, el estar propio del cuerpo y que abre la posibilidad al ser. La fotografía da la accesibilidad justa a la vivencia de esos territorios lejanos y solitarios, a sentir ese lugar de encuentro. Es el reflejo de una experiencia individual, de un instante de cruce dentro de la realidad del mundo físico: la búsqueda de un nuevo paradigma de realidad (Mata, 2013: 173).

Así nos muestra el artista su camino y nos permite entrar en su universo, mediante un orden que deviene sentimiento. El espectador inquieto es capaz de descubrir, tras una mirada minuciosa, el sentido musical, el ritmo de la imagen y el color. El color tal y como que se entiende,



Figura 1 · Port o Portella de Setut 2471 m. Pic de Setut. Coma de Vallcivera. Vall de Madriu. Orientación 45° NE. 11 horas solares. 2° centígrados. Verano de 2004. Imagen cedida por el artista.

Figura 2 · Coll d'Eina o dee Nuria 2684m. Vall de Nuria — Reserve Naturelle de la Vallee d'Eyne. Orientación 10° N. 10 horas solares. 18° centígrados. Verano de 2003. Imagen cedida por el artista.

Figura 3 · Monte perdido 3355 m. Astazou. Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido. Orientación 340° N-NW. 12 horas solares. 21° centígrados. Verano de 2004. Imagen cedida por el artista.



Figura 4 · Cap de Caprista Cim Meridional 2360 m.
Tuc de la Cometa. Montsent de Pallars. Orientación 270°
W. 13 horas solares. -3° centígrados. Invierno de 2005.
Imagen cedida por el artista.

desde tiempo histórico, en su diversidad de enfoques y teorías, no una propiedad intrínseca de la materia, sino una sensación que se produce en el cerebro humano a partir del efecto que provocan en la retina las radiaciones electromagnéticas con sus longitudes de onda. En la primera centuria de nuestra era, los sabios griegos ya intuían que el verdadero instrumento de la visión no eran los ojos sino la mente. Esto se sabe por los testimonios dejados por Plinio el Viejo: 'Los ojos son una especie de vasija que recibe momentáneamente las imágenes para transmitir las a la porción visible de la conciencia', esto es, al cerebro (Ferrer, 1999: 78).

Los matices, la luz, son un mundo de contrastes, a veces sutil y a veces contundente y siempre cargado de significado. Siguiendo la tesis de Joan Fontcuberta, las fotografías de Mata son mucho más que un mero registro mecánico, porque 'toda fotografía es construcción en la medida en que no coincide con la realidad misma, y aun a pesar de que mantenga estrechas conexiones con ella' (Fontcuberta, 2011: 23). Los picos agrestes se perciben como volúmenes perfectamente ordenados, un orden que se explica desde la serenidad que transmite la horizontal al dinamismo dibujado por los límites del horizonte, una experiencia mental y física en un intento de alcanzar el tiempo en el espacio. Dado que nunca se llega al horizonte, Mata limita la marcha a una región que le permite, al abandonarse al lugar, encontrarse a sí mismo. Esta actuación, cercana a la concepción de los poetas románticos ingleses es descrita por Gilles A. Tiberghien cuando analiza el trabajo de Hamish Fulton. También en la obra de Mata se percibe el intento de alcanzar el tiempo en el espacio. 'La fotografía suele funcionar como evidencia y captura de ese horizonte fugitivo. El horizonte fijado en la imagen marca la suspensión del tiempo en el paisaje' (Tiberghien, 2001: 141) (Figura 4).

Conclusiones

Coincido con Domènec Corbella cuando define la fotografía de Mata 'como un

proceso físico de inmersión vital, ética y estética del artista caminante, como vía experimental de percepción y contemplación espiritual del lugar y como paisajes del alma' (Corbella, 2013: 177). Porque el trabajo de Mata se acerca a una poesía en la naturaleza, al ritmo del *haiku*, al igual que 'los poetas japoneses que vagabundean constantemente por los caminos, duermen al raso, se mojan con la lluvia y se hielan con el viento que luego poblará sus poemas' (Albeda y Saborit, 1997: 66). La montaña es el escenario que le aporta el sustento de su arte, la vive y la disfruta mientras se nutre de su energía. Tiempo, espacio y lugar están presentes en un intento de alcanzar la plenitud.

Andar, avanzar, descubrir. El camino nace en libertad, avanza por la montaña y culmina en las cumbres, con la precisión que exige la profesión y la sorpresa que aporta la montaña, con la severidad y rigor que exige el territorio y la creatividad y precisión del artista.

La fotografía de Mata es una puerta que nos da acceso a la vivencia de territorios solitarios y a sentirlos como lugar de encuentro. Imagen que nace de una experiencia física y mental, que conecta con el espectador a través del equilibrio de la composición, la inquietud de lo inalcanzable y la magia de lo desconocido.

Referencias

- Albeda, José y Saborit, José (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN: 84-482-1691-1
- Careri, Francesco (2004) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1841-1
- Corbella, Domènec (2013) *Axis mundi: entre el cielo y la tierra*. En Andar-i-ego. El trazador de caminos y direcciones. Pep Mata. Barcelona: Edicions Saragossa, Universitat de Barcelona, Bonart Cultural. ISBN: 987-84-940789-4-1
- Ferrer, Eulalio (1999) *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 968-16-5746-2
- Fontcuberta, Joan (2011) *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili mínima. ISBN: 978-84-252-2420-1
- García, Ascensión (2013) *El recorrido como arquitectura del paisaje*. En Andar-i-ego. El trazador de caminos y direcciones. Pep Mata. Barcelona: Edicions Saragossa, Universitat de Barcelona, Bonart Cultural. ISBN: 987-84-940789-4-1
- Mata, Pep (2012) Entrevista realizada por Joaquín Corvo a Pep Mata el 1 de junio de 2012. Texto pendiente de publicación.
- Mata Pep (2013) *Trazar-ando*. En Andar-i-ego. El trazador de caminos y direcciones. Pep Mata. Barcelona: Edicions Saragossa, Universitat de Barcelona, Bonart Cultural. ISBN: 987-84-940789-4-1
- Tiberghien, Gilles A. (2001) *Horizontes*. En Maderuelo, Javier (ed.) *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique. ISBN: 84-88550-38-3

Andrej filho de Andrej filho de Andrej: uma dádiva

ROGÉRIO PAULO RAPOSO ALVES TAVEIRA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, artista visual, professor universitário. Licenciado em Arquitectura e Doutorado em Belas-Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de investigação em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: rogeriotaveira@sapo.pt

Resumo: Este artigo aborda uma parte muito específica da obra de Rui Chafes. Aquela em que ele abandona no meio natural, especificamente na costa atlântica em Sintra, peças escultóricas. Deste abandono restam apenas algumas fotografias das esculturas na paisagem. Do acto em si, resiste uma significação perene, uma sombra mais negra que aquela impressa nas fotografias ou pintada nas suas esculturas.

Palavras-chave: Abandono / Dádiva / Natureza / Rui Chafes.

Title: "Andrej filho de Andrej filho de Andrej": a gift
Abstract: This article focuses on a specific body of work of Rui Chafes. In the Atlantic coast, in Sintra, he abandons sculptures. The only thing left of this act, are some black and white photographs of the sculptures in the landscape. The act itself has a stronger and perennial meaning: a black shadow, darker than the darkest black on the photographs.

Keywords: Abandonment / Gift / Nature / Rui Chafes.

O carácter accidental da natureza parece também unir-se, por si, à ideia da personalidade humana e, desse modo, pode parecer mais inteligível, ao considerá-la um ser humano. Por esta razão, foi a poesia o instrumento favorito do amigo da natureza; e nos poemas é onde mais claramente se manifestou o espírito da mesma. Ao ler ou ao escutar um poema verdadeiro, experimentamos a sensação de que se comove uma inteligência muito íntima da natureza; e flutuamos, como um corpo celeste, nela e sobre ela em simultâneo (Novallis, 1988a: 35).

Rui Chafes não consegue precisar o ano exacto em que a ideia de oferecer uma obra à Natureza o assaltou. Esculpia ainda em pedra, nessa altura, no antigo



Figura 1 · Rui Chafes, Andrej filho de Andrej filho de Andrej, 2004-2011. Fotografia de Rui Chafes.

Convento de São Francisco, então Escola Superior de Belas-Artes. Por isso, a ideia inicial possuía essa capacidade de diluir artifício e natureza, pedra na pedra.

Este projeto de amor só veio a concretizar-se quase uma década mais tarde, quando as suas esculturas negras de ferro já constituíam um corpo de trabalho sólido. A evidência de uma dádiva ao que se ama era e é, no entanto, a mesma. Só a obra oferecida é distinta da ideia inicial, ferro negro em vez de pedra. Já não há dissolução entre objeto artificial e natural. Rui Chafes depõe as suas flores de ferro nas rochas atlânticas como alguém que acredita que “a fonte da vida é a certeza da morte” (Chafes, 2006, 95) (Figura 1). Depomos flores nas campos dos nossos mortos, como se elas, a terra e o corpo se pudessem, de algum modo, regenerar a partir desse acto. As flores que fenecem nos cemitérios são, mais que um símbolo, uma *mimesis* do próprio processo que levou o ser a não ser. A obra de Rui Chafes é obscura como a noite, sopra-nos a alma com uma força invisível e gélida. “O tempo da Luz é mensurável; mas o império da Noite é sem tempo e sem espaço.” (Novalis, 1988b: 25). É neste espaço e tempo imensuráveis que vivem as flores negras imarcescíveis de Rui Chafes. Flores de ferro negro. São algumas destas flores que Chafes planta nas rochas da costa atlântica. Local onde nasceu e agora abriga a criação da sua obra, onde está só, com tudo o que ama. Lugar onde ele próprio germina como Ser, “tornado visível, do *amor* entre a Natureza e o espírito ou a arte” (Chafes, 2000: 85) e, tal como Novalis, se questiona sobre o germe originário, a natureza da Natureza?

É por isso que Rui Chafes acredita na sacralização das pessoas e das coisas, tal como os Antigos ele ouve a voz da Natureza (de Deus) em cada erva, cada nuvem, na espuma do mar, nas folhas das árvores ou no silêncio.

Rui Chafes não sabe o destino das várias peças que ofereceu a este pedaço de terra e mar, perto do Monte da Lua. Sonha que algumas foram engolidas pelo mar, outras podem estar a enferrujar num qualquer ferro-velho ou mesmo terem sido destruídas, mas, verdadeiramente, pouco lhe interessa o destino das peças, não acredita “nos objetos, só na esperança do objeto” (Chafes, 2006: 41). O seu “coração permanece fiel à Noite e ao Amor criador, seu filho.” (Novalis, 1988b: 31). Este acto sagrado de Amor criador consuma-se no abandono, na libertação de uma sombra para que esta se purifique. Como Zaratustra pedindo à sua sombra para descansar na caverna enquanto ele corre, com pés mais leves, pelo Meio-Dia. Talvez oferecer sombras seja uma forma de ganhar leveza, de poder voar como a águia e olhar para os abismos do próprio ser. Esse ser que está, “simultaneamente, dentro e fora da Natureza” (Chafes, 2000: 85).

Um agradecimento não se faz à paisagem, tem de ser mais profundo, muito mais profundo. Não podemos agradecer apenas ao corpo do artista a sua obra, temos de agradecer a todo o seu Ser. Ao seu mais profundo Ser, aquele que se esconde na profundidade negra e abismal. Do mesmo modo Rui Chafes parece agradecer à mais profunda Natureza. À Natureza como Ser. Como possibilidade de entendimento do Humano num sentido mais alargado: “(...) a Natureza só existe a partir do homem. O mundo começa no homem.” (Chafes, 2006: 171).

A paisagem constrói-se por conexões sucessivas. É um acto da percepção e inteligência humana: “(...) paisagem é o espaço que se constitui em objeto de experiência estética, e tema de um juízo estético” (Serrão, 2011: 341). A Natureza também o é, mas possui os misteriosos abismos interiores, mais próximos do Ser e não apenas do intelecto. Possui essa ligação primordial do Homem ao “mundo ambiente” conforme Augustin Berque (Serrão, 2011: 188), ecológica e simbólica: As medidas anteriores ao sistema métrico, por exemplo, baseavam-se no corpo humano, direta ou indiretamente existia uma sintonia entre micro e macro cosmos. Existia uma composição de elementos que, se amplificavam ou reduziam gradualmente, a partir do Homem e que permitiam tomar o mundo como uma extensão e vice-versa: “*o todo esclarece a parte e a parte o todo*” (Chafes, 2000: 71).

A fragmentação e o espectáculo instalaram-se na nossa civilização onde tudo o que reluz é ouro e o sagrado é já apenas um mal entendido. Tudo se direciona para a impossibilidade do *pensamento*. A arte assume-se, cada vez mais, como um duro exercício de resistência ao facilitismo dos clichés. O acto pensado, sentido e executado por Rui Chafes ecoa um dos fragmentos de Novalis: “O *pensamento*, tal como a *floração*, não é, certamente senão a mais delicada *evolução* das



Figura 2 · Rui Chafes, *Andrej filho de Andrej filho de Andrej*, 2004-2011. Fotografia de Rui Chafes

forças plásticas — apenas a força universal da Natureza elevada à potência n da dignidade.” (Chafes, 2000: 115).

As fotografias destas esculturas antes do abandono recordam-nos algumas imagens que registam também ações no meio natural: Richard Long ou Walter de Maria. Em ambos os casos só nos restam fotografias das obras na paisagem, uns quantos pontos de vista de uma ação. No caso dos artistas referidos, sobretudo em Richard Long, as obras produzem-se a partir da relação direta com um território. No entanto a obra de Rui Chafes pressupõe um trabalho rigoroso e laborioso de construção de um objeto em oficina, o transporte desse objeto até ao local, a colocação, muitas vezes penosa, do objeto no meio natural e, depois, o abandono (Figura 2). As obras de Rui Chafes existem no tempo pós-fotográfico, naquilo que imaginamos que aconteceu a estas laboriosas peças. Tudo o que não sabemos, tudo o que não está registado, tudo o que não é visível constitui o cerne destas dádivas. O vazio que se instala é a obra de arte. As imagens são apenas registos de um tempo antes da morte destes objetos, ou do início da sua verdadeira vida.

Intitular um acto *Andrej filho de Andrej filho de Andrej* remete-nos para uma genealogia. Remete-nos para algo que se perpetua indefinidamente, como as manchas negras dos tigres de Borges no conto *A escrita de Deus*, onde um sacerdote prisioneiro, Tzinacán, consegue decifrar uma mensagem divina, uma sentença mágica, a partir da hereditariedade dessas manchas (Borges, 1998: 617-620).

Este perpétuo movimento genealógico construído a partir de uma tripla repetição — um filho é um acto de amor tornado visível — e duma triplicidade fundacional — corpo, alma e espírito — pode também ser interpretada a partir da ideia ternária de Novalis segundo a qual “1. Tudo se deve tornar céu. — 2. tudo se deve tornar espírito. — 3. e tudo se deve tornar virtude. 3. é a síntese de 1. e 2.” (Chafes, 2000: 75). Para Novalis o Mundo é imperfeito, o céu perfeito. Esta imperfeição patente na vida do Mundo torna-se perfeita pelo exercício da virtude, a morte. Mas, de novo, a partir da saturação das polaridades da morte — positiva e negativa — nasce a vida. Neste Mundo onde se dá a união imperfeita do espírito com a Natureza, ansiamos pela união do espírito com o céu. O espírito está entre estas duas polaridades o Céu e a Terra. Podemos apenas ansiar, através do exercício da virtude, que cada acto de amor dê origem a um novo espírito. E que esse amor tornado visível seja cada vez mais céu.

As obras abandonadas na costa atlântica, em Sintra, parecem conformar-se com um gesto de amor a um Todo. Um Todo entre o Céu e a Terra onde a luz não chega. No mesmo espaço sombrio de onde emerge toda a obra de Rui Chafes. Um espaço e tempo eternamente retornável, porque eternamente inatingível. O mesmo espaço e tempo onde caminharam Andrej Rubliov ou Andrej Tarkovsky.

Referências

Borges, Jorge Luis (1998) *Obras Completas 1923-1949*. Lisboa: Teorema.

ISBN 972-695-347-2

Chafes, Rui (1995) *Würzburg, Bolton, Landing*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ISBN 972-37-0383-1

Chafes, Rui (2000) *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0303-3.

Chafes, Rui (2006) *O Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0975-9

Chafes, Rui (2011) *Contramundo*. San Francisco: Fundación Luis Seoane/Artedardo. ISBN 978-84927772-26-1

Chafes, Rui (2012) *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta.

ISBN 978-989-97719-6-3.

Nietzsche, Friedrich (1988) *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Alfredo

Margarido. Lisboa: Guimarães Editora. s/ISBN.

Novalis (1988a) *Los discípulos en Sais*. Edición de Félix de Azúa. Madrid: Hiperión. ISBN 84-7517-228-8

Novalis (1988b) *Hinos à Noite*. Tradução de Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim. s/ISBN.

Schelling, F. W. J. (2001) *Ideias para uma Filosofia da Natureza*. Tradução, prefácio, notas e apêndices de Carlos Marujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. ISBN 972-27-1088-5

Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária

ANA CLÁUDIA DE ASSIS*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, Intérprete musical — Pianista. Bacharelado em Piano, Mestrado em Práticas Interpretativas da Música Brasileira, Doutorado em História.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais- Belo Horizonte, Escola de Música.Campus Pampulha — Av. Antônio Carlos, 6627 Cep:31270 — 010 — Belo Horizonte — MG, Brasil. E-mail: anaclaudia@ufmg.br

Resumo: O presente artigo analisa a obra *Ilhas para piano*, do compositor brasileiro José Antônio de Almeida Prado, tendo como referência o conceito de Paisagem Sonora desenvolvido por M. Schafer. Parte-se do pressuposto que a obra em foco mimetiza diferentes paisagens sonoras imaginárias, inventadas pelo compositor e elaboradas a partir de uma série de procedimentos retórico-musicais.
Palavras-chave: Paisagem Sonora / Almeida Prado / *Ilhas* / música descritiva.

Title: *Almeida Prado's Ilhas: towards an imaginary soundscape.*

Abstract: *This article analyses the work Ilhas, for piano, by Brazilian composer José Antonio de Almeida Prado, using as theoretical basis the concept of Soundscape developed by M. Schafer. We consider this work to be a mimesis of several imaginary soundscapes, invented by the composer, and compositionally elaborated departing from various musical-rhetorical processes.*

Keywords: *Soundscape / Almeida Prado / Ilhas / descriptive music*

*Todos os caminhos levam à água.
Ela é o fundamento da paisagem sonora original.*
(M. Schafer)

Os sons que vêm do mar

José Antônio de Almeida Prado (1933-2010), compositor e pianista brasileiro, é considerado pela historiografia como um dos mais profícuos compositores da música contemporânea brasileira. Parte significativa de sua obra é dedicada a descrever sonoramente paisagens experimentadas fisicamente

ou construídas imageticamente. Em diálogo com a música francesa, sobretudo aquela evocativa da natureza como nos apresenta algumas obras de Debussy, Ravel e Olivier Messiaen (de quem foi discípulo entre 1969 a 1973), Almeida Prado elegeu a paisagem como elemento recorrente em todas as suas fases composicionais, projetadas entre 1952 a 2010: *Infantil, Nacionalista, Auto-didacta, Estudo com Messiaen e Nadia Boulanger, Ecológica, Pós-Moderna, Tonalismo Livre* (Assis, 1997: 8). Dentre suas principais obras que buscam evocar lugares, ambientes geográficos e até mesmo astronômicos, destacam-se *Ilhas* (1973), *Rios* (1976), *Poesilúdios* (1985), *Halley* (1986), *Savanas* (1988), além do ciclo das 18 *Cartas Celestes* (1982-2010), conjunto que tem como argumento original o céu visto do Brasil nos diferentes meses do ano (Gandelman, 1997: 226).

No presente artigo, focalizamos *Ilhas* motivados inicialmente por dois fatores:

1. Composta para piano em Setembro de 1973, esta obra inaugura aquela que foi intitulada pelo compositor como fase ecológica (1973 a 1983). Quando de sua criação,

(...) utilizava processos seriais atonais, com um pensamento de fixar os acordes, como se fossem tonalidades mas sem o processo típico serial de Schoenberg. Ilhas são situações-sonoras-estáticas, limitadas em sua concepção serial, como blocos sonoros, no caso tentando descrever ilhas sonoras, das mais diversas ambientações geográficas. É uma obra que tenta ser descritiva (Prado, comunicação pessoal).

Trata-se, portanto, da primeira obra para piano em que o compositor explicita sua intenção de descrever sonoramente ambientações geográficas específicas, vivenciadas imageticamente: “em *Ilhas* tentei percorrer todos os mares de nosso planeta” (Prado, comunicação pessoal).

2. Para além da reflexão acerca da forma encontrada por Almeida Prado para expressar em sons suas paisagens imagéticas, através deste artigo temos ainda a oportunidade de prestar uma homenagem póstuma ao compositor pelos seus 70 anos e à sua obra *Ilhas* pelos seus 40 anos de existência.

Dentre o referencial bibliográfico, visitaremos o trabalho de Assis (1997), específico sobre a obra objeto deste estudo, e sob o ponto de vista documental, contaremos com 3 tipos diferentes de documentos: a partitura de *Ilhas* (1973), seu registro em áudio (1999) e a correspondência trocada entre o compositor e a pesquisadora. Visando embasar teoricamente nossa reflexão recorreremos ao trabalho de Murray Schafer (2001), autor da expressão *Soundscape* ou Paisagem Sonora que, em síntese, define-se como qualquer ambiente acústico, seja ele real como os sons da natureza, seja ele construído abstratamente como, por exemplo, uma banda sonora, um programa de rádio ou uma composição musical.

A fim de favorecer ao leitor a oportunidade de ouvir as paisagens sonoras de *Ilhas*, os exemplos musicais aqui apresentados terão sua versão em áudio disponível na *web*.

1. Compondo *Ilhas* sonoras

Dividida em 8 movimentos – *Ilha dos Nove Vulcões*, *Ilha de Pedra*, *Ilha de Gelo*, *Ilha Verde-Azul*, *Ilha de Coral*, *Ilha das Flores*, *Ilhas Afortunadas* e *Arquipélago* –, *Ilhas* recupera uma prática musical tradicional do século XIX conhecida como música programática. Segundo Schafer (2001), a música pode pertencer a duas categorias: absoluta e programática. Na primeira, os compositores modelam paisagens sonoras idealizadas mentalmente ao passo que a música programática busca representar algo que lhe é exterior. No caso específico de *Ilhas*, trata-se da representação de diferentes paisagens sonoras imaginárias, inventadas pelo compositor e anunciadas na partitura por meio de epígrafes que vão ao encontro de uma série de timbres-arquetípicos responsáveis por mimetizar suas ilhas fictícias.

Devido à impossibilidade de discutirmos a obra em sua totalidade, nos deteremos a examinar alguns excertos.

1.1 Ilha dos Nove Vulcões

Formada por uma série de 9 acordes, a primeira ilha inicia com as duas notas mais graves do piano e a repetição insistente de ambas, em intensidade sempre *pianíssimo* e ataques quase imperceptíveis, cria uma grande onda de ressonância sobre a qual se formarão blocos sonoros (Figura 1). Estes, por sua vez, surgem gradativamente a partir da acumulação das notas da série de acordes, em dinâmica sempre crescente e ataques bem definidos indicados com o sinal >.

Estabelece-se, assim, dois planos sonoros análogos ao que Schafer (2001) denominou de Som Fundamental e Sinais. Em sua análise de paisagens sonoras, Schafer desenvolveu um vocábulo próprio contendo expressões para definir determinados eventos sonoros. É o caso de Som Fundamental, referente aos sons gerados pela geografia e clima de um ambiente específico: água, vento, pássaros. Sobre este Som Fundamental, podemos ouvir Sinais, espécie de sons que se destacam auditivamente tornando-se poderosos elementos da percepção (Schafer, 2001: 26).

No excerto da Figura 1, o Som Fundamental corresponderia às ressonâncias das notas mais graves do piano — mão esquerda — sobre o qual ouvimos os Sinais, representados pelos blocos sonoros na mão direita, numa espécie de “canto selvagem entre as lavras e o mar.”

1.2 Ilha de Gelo

Constituída por uma série de 3 acordes, a relação entre fundo e superfície é agora permutada por uma polifonia de camadas disposta em três pentagramas:

Ilha dos Nove Vulcões

Densidade ígnea, sangue da terra, explosão de ritmos incandescentes, estranha liturgia de violência, um canto selvagem entre as lavas e o mar.

$\text{♩} = 192$

Figura 1 · Primeiros compassos de Ilhas dos Nove Vulcões. Para ouvir: <https://soundcloud.com/ana-claudia-assis-1/ilha-dos-nove-vulco-es>

na parte intermedia temos um acorde em forma de cluster-pedal com duração constante que percorre toda a peça, e nas partes extremas, os dois outros acordes dialogam contrapontisticamente.

Nesta ilha (Figura 2), a terceira do ciclo, o caracter estático é bastante acentuado, não havendo contrastes de dinâmica, textura, tão pouco de andamentos ou formas de ataque. A sensação é que “os elementos musicais não vão, simplesmente estão” (Varése *in* Assis, 1997: 49) como um iceberg flutuando em torno de si mesmo. Os acordes utilizados nos registros agudos criam um timbre bastante sugestivo de estalidos de blocos de gelo.



Figura 2 · Primeiros compassos de *Ilha de Gelo*. Para ouvir: <https://soundcloud.com/ana-claudia-assis-1/ilha-de-gelo>

Como dito, os Sons Fundamentais são gerados pela geografia e o clima, e de acordo com Schafer (2001), nas vastas áreas do Norte da Terra, estes tem origem no gelo e neve. Entretanto, a neve tem por característica absorver o som tornando a paisagem nórdica no inverno extremamente quieta e silenciosa, tal como na pequena *Ilha de Gelo*. A opção do compositor por um tecido monotextural, com predomínio de uma intensidade única bastante discreta e em andamento lento, contribuem para mimetizar uma sonoridade gélida, impessoal e solitária. A distinção entre Som Fundamental e Sinal é bastante tênue e tal como numa pintura impressionista, fundo e superfície estão amalgamados, nos convidando a uma escuta não hierárquica dos planos sonoros.

1.3 Ilha de Coral

A quinta peça da série baseia-se em apenas um bloco sonoro e representa, sob o ponto de vista do material temático, uma exceção se comparada às outras ilhas. Nela o compositor emprega “elementos invasores que não pertencem à ilha sonora estabelecida e estática, mas que se configuram como um pequeno desenvolvimento do acorde-fixos” (Prado, 1997) (Figura 3). O elemento invasor percorre toda a peça, é formado por uma figura em semicolcheias a duas vozes, privilegiando o

Ilha de Coral

Colar vermelho, emoção vermelha, peixes de luzes entre os ramos submersos.
Mágica plenitude.

Ondulante

$\text{♩} = 66, 69$

Figura 3 · Primeiros compassos de Ilha de Coral. Para ouvir: <https://soundcloud.com/ana-claudia-assis-1/ilha-de-coral>

cromatismo: mão esquerda, cromatismo descendente; mão direita, cromatismo ascendente intercalado por saltos intervalares, num jogo difônico:

Esta secção é basicamente monorrítmica, monotextural, predominando uma dinâmica única (*pp*) com interferências do acorde fixo (compasso 6). A troca de pedal em cada compasso como indicada pelo compositor, ajuda a construir uma sensação de contínuo retorno, um movimento ondulante como o de pequenas ondas. Na verdade, este efeito em vai-vem já existe na própria construção da figura da mão direita, onde há sempre um retorno ao intervalo de 2^am (dó-dó#, ré-ré#, fá-fá#...). O acorde fixo, por sua vez, aparece subitamente nos registros médio e agudo em intensidade fortíssima, com carácter ígneo e brilhante evocando “peixes de luzes entre os ramos submersos”.

Estabelece-se, portanto, dois planos sonoros constituídos por timbres bastante distintos em função dos registros, dinâmicas e formas de ataques: elemento invasor ou Som Fundamental — escuro, submerso, ondulante; acorde fixo ou Sinal — ígneo, intenso e estático.

Paisagens e referencialidades (Coda!)

Cada ilha, como visto, é formada por uma série de acordes fixos que lhes imprime uma feição harmónica própria, a qual é modelada a partir de parâmetros gramaticais (durações, alturas, andamentos) e expressivos (acentos, rubatos, pedal). Porém, nos excertos analisados, observa-se ainda que o compositor estabelece operações de carácter retórico para descrever suas paisagens sonoras: notas graves com ataques sutis em intensidade suave representam o som escuro e sussurrante do fundo do mar; acordes no registro agudo em intensidade forte e ataque bastante enfático, retratam corais e peixes de diferentes cores; acordes repetidos em registros diferentes, andamento lento, numa única intensidade, remetem à quietude de um iceberg.

Tais procedimentos nos remetem àquilo que Schafer (2001) denominou de referencialidade dos sons dos ambientes. Inspirado no simbolismo de Jung, Schafer argumentará que os sons do ambiente são revestidos de potencial simbólico e não podem ser interpretados apenas como eventos acústicos abstratos mas, também, como signos, sinais e símbolos acústicos. Na formulação junguiana, a água, por exemplo, é símbolo de purificação, refrigério, renovação, e o mar simboliza eternidade, o eterno retorno. Assim como a palavra ou a imagem, uma música ganha significado simbólico quando desperta em nós sentimentos, memórias e pensamentos.

Nesta perspectiva, podemos dizer que Almeida Prado ao compor suas ilhas lançou mão de timbres-arquetípicos capazes de, não apenas assegurar a unidade formal da obra, mas de produzir âncoras perceptivas que conduzam a escuta gerando, ao mesmo tempo, uma espécie de caleidoscópio de lembranças, sensações e imagens.

Referências

- Assis, Ana Cláudia (1997). *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNI-RIO.
- Gandelman, Salomea (1997). 36 *Compositores Brasileiros: Obras para Piano*. São Paulo: Relume Dumará. ISBN: 8573161426.
- Oliveira, André Luiz Gonçalves e Toffolo, Rael Bertarelli Gimenes (2008). *Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras*. Goiânia: Opus, v. 14, n.1, p.98-112, jun. ISBN: 1517-7017.
- Prado, José Antonio de Almeida (1999). *O Som de Almeida Prado*. CD de audio. Rio de Janeiro: UNI-RIO.
- Prado, José Antonio de Almeida (1973). *Ilhas para piano*. Partitura musical. Darmstadt: Tonos International.
- Schafer, Robert Murray (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP. ISBN: 85-7139-353-2

Reconocer el territorio: escollos de la representación

MARTA NEGRE BUSÓ*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista e profesora universitaria, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: martanegre@ub.edu

Resumen: En el presente artículo se analizan los trabajos fotográficos del artista catalán Esteve Subirah (1975) relacionados con el paisaje. Su propuesta artística reflexiona sobre el uso que se hace de las imágenes y la limitación de la representación como herramienta de conocimiento objetivo. Se estudian estos conceptos contextualizándolos dentro de un marco histórico.

Palabras clave: Esteve Subirah / fotografía / paisaje / arte contemporáneo.

Title: *To recognize the territory: pitfalls of the representation*

Abstract: *This article examines the photographic work of the Catalan artist Esteve Subirah (1975) concentrating on his landscape studies. Based on his artistic proposals, it reflects on the use he makes of these images and the limits of this representation as a tool for objective knowledge. These concepts are studied by contextualising them within their historical framework.*

Keywords: *Esteve Subirah / photography / landscape / contemporary art.*

Introducción

El lápiz de la naturaleza es el título del libro donde se recopilan los *dibujos fotogénicos* que William Henry Fox Talbot registró con el proceso del calotipo, un término que en su origen griego significa “imagen bella”. John F. W. Herschel llamó fotografía a este procedimiento que, como es sabido, acabó convirtiéndose en el medio perfecto para capturar de forma mimética el mundo visible, a la vez que socavó los cimientos de la representación pictórica, entre ellos el género del paisaje. Desde el romanticismo, la interpretación del entorno natural fue un tema común en las artes. Esta tradición fue continuada por múltiples fotógrafos que tenían como finalidad registrar la belleza, la grandiosidad o el exotismo de

los elementos naturales. Sin embargo, como producto fruto de la era moderna la cámara también tenía la función de analizar, ordenar y controlar todo lo que retrataba. La fotografía como prueba objetiva no se ponía en cuestión; incluso su forma de proceder se consideraba análoga a la de las formas orgánicas. De esta manera su poética recaía en cómo el operador era capaz de concebir, sin preparación alguna, una fotografía que era tan espontánea como la naturaleza misma. En las décadas de los veinte y los treinta esta visión fue ampliamente difundida por el Group f/64, que con la *fotografía directa* promovía una imagen perfectamente nítida para registrar cada detalle de la realidad. Pero a finales de los setenta esta relación con el referente se verá cuestionada. La fotografía dejará de ser un testimonio veraz para pasar a ser una representación filtrada por el mecanismo óptico, la mirada del fotógrafo y por la interpretación del espectador. Con la llegada de las estéticas postmodernas, la fotografía se convertirá en una imagen construida y contaminada de escenificaciones, apropiacionismos y connotaciones sociales. La obra de Esteve Subirah alberga este poso conceptual que vincula la fotografía con la representación del paisaje, recuperando así el debate y generando con ello un discurso crítico versus el propio género. En su investigación se pregunta si es posible una representación objetiva de lo natural, o si por el contrario ésta, desde el principio, está destinada al fracaso.

1. El paisaje como territorio

En la actualidad, la tradición paisajística que la fotografía había heredado de la pintura parece una vía incierta, al menos desde los cánones que la modernidad había instaurado. Intentar captar lo sublime dentro de un mundo cada vez más contradictorio y globalizado, o pretender que la imagen fotográfica sea un instrumento al servicio de la verdad parece que no es la intención de muchos artistas contemporáneos, entre los que se encuentra Subirah. Sus imágenes intentan huir de la pura descripción formal, porque consideran que la fotografía documental se queda corta a la hora de establecer una relación directa con lo real. Asimismo, si el paisaje ya no es ese lugar puro y aislado, sino que más bien es un espacio donde lo natural está en permanente lucha con lo artificial y donde se reflejan los conflictos que ejercen las fuerzas sociopolíticas, su representación no puede simplemente reflejar lo “bello”, sino que también tiene que implicarse en sus problemáticas. Subirah, en este sentido, adopta una actitud crítica y reflexiva para convertir el paisaje en territorio, y el territorio, tal y como comenta Eudald Camps, en una “suma de lugares: parcelas significativas de dimensiones humanas donde el pasado es vivido y analizado más que no representado” (Camps, 2012). Por ejemplo, en la serie *Forma núm. 9* (2012) (Figura 1) el artista parte de imágenes capturadas por los operarios encargados de instalar antenas de telefonía móvil



Figura 1 · Esteve Subirah (2012). Forma núm. 9.
Siete fotografías a color enmarcadas (detalle de la serie), 70,5 × 93,5 × 3,5 cm. c/u. (imágenes cedidas por el artista).

en el nordeste catalán. Las empresas proporcionaron a los trabajadores herramientas fotográficas para registrar la zona, pero con el material sobrante los trabajadores también realizaron fotografías personales. Subirah recoge estas imágenes, las archiva y finalmente amplía una serie de nueve fotografías. De esta forma se convierten en recorridos por parajes económicamente estratégicos de la orografía del país, a la vez que proporcionan una visión lúdica y sincera del paisaje. Las escenas no nos interesan como forma de representación, sino como vestigio de una experiencia física. Tal y como sucedía con los artistas del *Land Art*, estas instantáneas no son más que “impresiones pasajeras de acciones y lugares entendidos como procesos y no como imágenes que hay que contemplar estéticamente” (Campany, 2006: 39). Aún así, Subirah añade otra capa de sentido: el carácter archivístico y la apropiación hacen que su autoría quede relegada a la mínima acción y que la obra se sitúe en el orden de lo semántico. En un mundo abarrotado de imágenes, el artista pretende cargar de significado unas fotografías donde su visualidad es solo el estrato superficial: el interés radica en el diálogo que se establece entre los diferentes niveles de lectura. Esta estrategia conceptual le permite trabajar desde lo cotidiano para poder llegar a lo genérico, situando el paisajismo en relación con su entorno social. En este sentido, es representativa la obra *En el lloc dels fets* (2006-2008) (Figura 2), una fotografía de gran formato que



Figura 2 · Esteve Subirah (2006-2008). En el lloc dels fets. Fotografia y caja de luz, 150 x 300 x 14 cm. (imagen cedida por el artista).

muestra la imagen de una enorme piedra incrustada en medio de un edificio oficial. La imagen narra un hecho verídico, un fragmento de sierra que se derrumbó llevándose por delante la pared del inmueble. Pero la imagen de Subirah no tiene un matiz documental; todo lo contrario, está realizada a partir de un montaje digital donde el collage es fácilmente reconocible, constatando así la facilidad con que la información se transforma en ficción. ¿De dónde sale la piedra? ¿Acaso ha sido producto de una explosión? ¿Todo ha sido preparado? La fotografía no puede dar respuesta a estas múltiples preguntas y, aunque el punto de partida sea real, lo que genera la propuesta es la sospecha. Su postura entorno a las posibles lecturas es la del ateo (Coleman, 2004: 134-135) o la del escéptico (Fontcuberta, 1997:15) que, desconfiando críticamente del medio, diseña un aparato conceptual produciendo una imagen que evidencia la construcción que opera detrás del dispositivo fotográfico. Esta operación le sirve para fabricar una pieza que se constituye como metáfora de la fragilidad de nuestra cotidianidad. La sierra invade lo artificial para recuperar su espacio natural y demostrar lo mutable que es nuestro entorno.

2. El paisaje como souvenir

Entre los pioneros de la fotografía de paisaje encontramos personajes como Timothy H. O'Sullivan, William Henry Jackson, John Thomson o Samuel Bourne, que en sus expediciones protagonizaron verdaderas proezas para documentar lugares recónditos que posteriormente serían contemplados, analizados, tipografiados y difundidos. Ir en busca de espacios emblemáticos se convirtió en una moda y, a continuación, en un negocio que terminaría por popularizarse con las estampas fotográficas. El punto de partida de la obra *Perdre les formes* (2012) son precisamente dos postales realizadas por un conocido fotógrafo francés establecido en Barcelona, Lucien Roisin (1884-1943), quien comercializó



Figura 3 · Esteve Subirah: Forma núm. 10. Dos postales, metacrilato y maqueta, 15 x 20 cm c/u. (imágenes cedidas por el artista).

Figura 4 · Esteve Subirah. Imagen del proceso de digitalización del espacio interior de la cueva.

Figura 5 · Esteve Subirah (2012). Forma núm. 10. Escultura de hierro, 8 x 9 x 19 cm. (imagen cedida por el artista).

sus postales participando así en el desarrollo turístico de la zona. Las escenas en cuestión son dos vistas de la cueva del Cau del Duc —lugar con yacimientos arqueológicos— que se complementan: una es el registro desde fuera y la otra desde dentro (Figura 3). La imposibilidad de la fotografía para mostrar la totalidad de este elemento natural es el punto de partida del proyecto de Subirah. Mediante técnicas de 3D digitaliza el interior de la cavidad para conocer su apariencia (Figura 4). A partir de la información obtenida construye una maqueta a escala que rellena para lograr su negativo. El resultado es un volumen similar a una piedra: un bloque impermeable donde se evidencia la imposibilidad de acceso y de aprehensión (Figura 5). Con este ejercicio, el artista pone de relieve la incapacidad de que lo representado —ya sea con fotografía, modelos tridimensionales o tecnologías digitales— sustituya a la experiencia real. De forma irónica esta escultura se burla de la ansiada objetividad que procura la ciencia. Asimismo, se convierte en la antítesis del *souvenir*, porque aunque sea una reproducción mimética del referente, no es posible reconocerlo y, en consecuencia, no puede ser entendido como un sustituto. Su forma cerrada solo permite una conexión simbólica con el modelo, y es justamente ésta la poética que desprende: la piedra se manifiesta como indicio de un cúmulo de historias ocultas.

Conclusión

Como se ha visto, la obra de Subirah se contrapone a ciertas nociones heredadas del romanticismo y la ilustración. Su intención no es buscar bellos registros, ni la objetividad o la verdad detrás de la fotografía, porque sabe de las limitaciones de esta técnica como herramienta de conocimiento. Su propuesta se aleja de lo sublime para acercarse a lo cotidiano, realizando una aproximación al territorio a partir de la recuperación de pequeñas anécdotas o acciones ocurridas, que le sirven para reflexionar acerca de los usos de la imagen, los mecanismos de representación y finalmente, la memoria almacenada en los lugares.

Referencias

- Camps, Eudald (2012) *Paisatge, territori, lloc*. [Consult. 2013-08-22]. Disponible en <URL: <http://www.estevesubirah.com/v3/texts.php>>
- Campany, David (2006) *Arte y fotografía*. Barcelona: Phaidon. ISBN: 0-7148-9838-4
- Coleman, Allan Douglass (2004) "El método

- dirigido. Notas para una definición" dentro Ribalta, Jorge (ed.) (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1973-6
- Fontcuberta, Joan (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1480-7

O Rio do Ouro: uma ideia de paisagem

MANUELA BRONZE*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, artista plástica e figurinista. Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Artes, Fac. Belas Artes, Pontevedra, Universidade de Vigo, Espanha.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE). Rua da Alegria, n.º 503, 4000-045, Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Este artigo visa abordar a singularidade de alguns aspectos relacionados com a paisagem, em planos de *O Rio do Ouro*, 1998, filme realizado Paulo Rocha (PR). Seleccionadas algumas sequências, são caracterizados os planos cinematográficos que, se tornam, assim, mais próximos da ideia de pinturas, sobretudo para explorar a abordagem ao pitoresco, no âmbito do conceito de paisagem.

Palavras-chave: Pitoresco / cinema / pintura / narrativa / enquadramento.

Title: *The idea of landscape at "Rio do Ouro"*

Abstract: *This article aims to address the uniqueness of some aspects of the landscape, from the plans of O Rio do Ouro, 1998, a film directed by Paulo Rocha (PR). Once chosen some sequences, the film plans that become thus closer to the idea of paintings, will be characterized especially to explore the picturesque approach within the concept of landscape.*

Keywords: *Picturesque / cinema / painting / narrative / framing.*

Introdução

O Rio do Ouro, filme realizado por Paulo Rocha (1935-2012) conta a *história de um grande e horrível crime* (Guimarães, 1998). Uma narrativa melodramática situada na província, entre o Douro e o Porto, que convoca paixões funestas sublinhadas pela força telúrica das margens do Rio Douro.

O que neste filme se deve à paisagem depende do facto de o próprio título convocar — o rio — elemento material, constitutivo do reportório de identificação na pintura de paisagem.

Conhecendo-se o Douro, identificam-se alguns panoramas seja pela pertença, seja porque se o atravessa, em deambulações mais ou menos turísticas.

Ora, as escolhas de PR, sempre em cenário real, constituíram um enorme esforço de busca por um lugar onde o acesso, tendo sido particularmente difícil de descobrir, seria ainda de difícil permanência. Perante tão limitadas condições de filmagem, a garantia de um ponto de vista jamais utilizado é factor determinante, por oposição ao do reconhecimento. Tal condição vai proporcionar ao espectador uma experiência fílmica de mudança na forma de perceber o espaço; como se a salvaguarda do ponto de vista fosse da inteira responsabilidade individual do realizador. É assim que estas imagens do lugar se transformam numa verdadeira paisagem cultural, *pari passu* com a própria narrativa, funcionando em desdobramentos de poéticas da memória, perante uma identidade geográfica e perante a própria pintura.

A natureza que fala para a câmara de filmar não é a mesma que fala para os olhos
(Benjamin, 1992: 86)

Se as margens do Douro são grandiosas e sublimes enquanto paisagem, não foi ao encontro disso que PR foi, nos dias de *répérage*. O que lhe interessava era encontrar algo que se aproximasse, enquanto enquadramento, daquilo que se pode considerar uma dominante pictórica. Desde logo uma dominante que, dada a circunstância provinciana da narrativa, radica na paisagem e vai ganhar expressão, enquanto categoria, à luz das teorias académicas da pintura, nomeadamente, as que precederam a modernidade. A paisagem do realizador seria aquela e mais estoura que o seu olhar observara, exposta enquanto pintura nas paredes dos museus.

Nada haveria de reverencial perante esta natureza. O que interessava evocaria a imperfeição do homem e da natureza, os pormenores curiosos e caracterizadores e a interpretação poética de uma atmosfera peculiar, ou seja, todo um enunciado sobre a estética do *pittoresco*, enquanto exercício para uma *descoberta visual* (Gombrich, 2011) deste mundo particular de Carolina, António, Mélita e Zé dos Ouros, as personagens principais do enredo.

É a sua paisagem do Douro que se torna uma possibilidade estética da natureza e inscreve, na tela, a relação verdadeira dos personagens com a natureza e com a natureza dos personagens.

É com esta imagem (Figura 1) que entramos em O Rio do Ouro.

O rio dos desenganos (Guimarães, 1998) ecoa na canção e, plácido, espelha o céu dourado onde o recorte contrastante das margens nos oferece uma natureza fechada e misteriosa num Plano Geral muito alargado, que lembra alguma da pintura da escola de Barbizon. Simultaneamente, na imagem e devido à escala do afastamento, o Plano Geral dá-nos um claro-escuro que se transforma numa

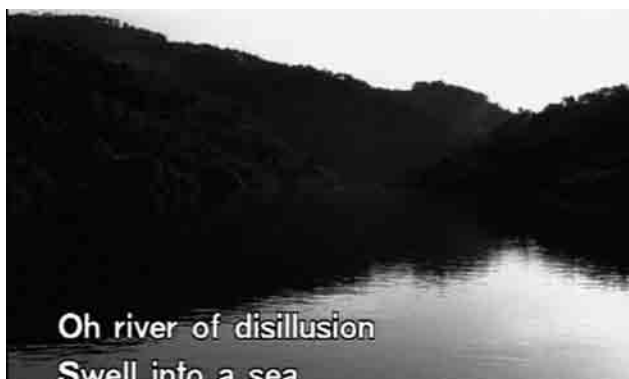


Figura 1 · Paulo Rocha, *O Rio do Ouro*, 1998, Plano Geral/fotograma: cena inicial do filme. Fonte: própria

composição de formas abstractas, onde o contraste absoluto é reforçado pela horizontal que propõe a simetria.

Neste fotograma (Figura 2), um outro Plano Geral, contextualiza o final da festa da boda. Estamos perante a evocação de um retalho do quotidiano no campo, como convém a este género de pintura de paisagem. Um plano onde o décor, de sabor novecentista, torna verosímil o acontecimento, quer pelo enquadramento e perspectiva quer pelos próprios elementos em cena. Ao mesmo tempo, aí estão quase todas presentes as cinco coisas essenciais que dão alma à paisagem: as figuras, os animais, a água, as árvores agitadas pelo vento e a leveza do pincel, conforme as observações gerais sobre a paisagem do *Curso de pintura por princípios* de 1708 (Piles, 1989).

Alguns convivas perecem conversar, enquanto outros se abandonam à sonolência por entre os despojos da festa, mesmo ali na margem do rio, compõem uma imagem exemplar do que, no séc. XIX, o “pitoresco” exprime, nas palavras de Argan:

(...) em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o carácter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras, a cada uma das quais correspondem diferentes tipos de ‘manchas’. (Argan, 1977: 10)

Transparece na cena o prenúncio de uma qualquer agitação passional, cujo desfecho nos será dado brevemente.

Se o todo da imagem se aproxima ou nos remete para o que recordamos de Corot, Daubigny, Millet ou mesmo Constable, já as colchas amarela e vermelha, acondicionadas à maneira de toldos, relevam, no modo enquadramento



Figura 2 · Paulo Rocha, *O Rio do Ouro*, 1998, Plano Geral/fotograma: cena do filme. Fonte: própria

das suas formas quadrangulares, uma articulação formal entre um romantismo pitoresco e um certo abstracionismo que se pode identificar, em PR, de influência japonesa e modernista.

A paisagem tinha sido o lugar, depois o tema, finalmente o argumento fundamental — e esta caminhada para a sua autonomia de outras narrativas trouxe-lhe a libertação do carácter representativo. À medida que a paisagem se enuncia na problematização de uma relação do homem com o mundo, assim decresce a evidência objectiva da natureza. (Castro, 2006)

Precisamente, este grande espaço de evidência acontece quando, neste Plano Médio (Figura 3) a anterior paisagem morfológica é abruptamente trocada por uma nova forma quadrangular, negra, que invade a tela superlativando, num gesto pictural, aquilo que a montagem, em cinema, resolveria com um fundido.

Este recurso ao elemento material que é a vela de rabelo, será agora uma imagem retrabalhada que a nossa percepção faz coincidir com o quadro negro de Malevitch, isto é, uma outra identidade paisagística de carácter simbólico.

Após a escolha dos enquadramentos e numa coincidência recentemente observada, a legenda da tradução da letra da canção, ‘A acenar para a morte’ (Guimarães, 1998) repete-se, vindo reforçar a própria escolha, pois os dois enquadramentos (Figura 4) com diferentes tipos de planos podem, objectivamente, equiparar-se na sua plasticidade; sendo eles, metaforicamente e no discurso do tempo: premonição e fecho (na imagem da barragem) de todo um elenco de peripécias dramatizadas no meio-paisagem.



Figura 3 · Paulo Rocha, O Rio do Ouro, 1998,
Plano Médio/fotograma: cena do filme. Fonte: própria

Figura 4 · Paulo Rocha, O Rio do Ouro, 1998, Plano
Geral/fotograma: cena do filme. Fonte: própria

Com efeito, no enquadramento, a composição e os valores das várias manchas são idênticos e sublinhados pela caligrafia de algumas linhas de força que articulam a dinâmica das manchas.

Quando Carolina (Isabel Ruth) dá as costas ao espectador (Figura 5) estamos perante um Plano Médio, subjetivo na sua dimensão simbólica, ainda que o não seja tecnicamente e onde o enquadramento da paisagem é reforçado, estruturalmente, pelo ângulo da grade com o prumo, de uma varanda voadora. Daqui olhamos uma paisagem onde uma massa rochosa mergulha no dourado baço do rio Douro. Uma espécie de rima textural com carácter expressionista acontece entre o vestuário da personagem e esse elemento geográfico. Perante o volume da paisagem visível, os componentes articulam-se e interpenetram-se como uma unidade pictórica. No filme, estas duas unidades (Carolina e rochas) assumem, no silêncio, um conflito de personagens, numa modulação de escala aumentada, em cuja textura se reflete a agrura da existência e a identidade geográfica da paisagem.

Perto do final da rodagem, o realizador vem a descobrir, na vivência da própria paisagem, a realidade da sua envolvente vital. Esta realidade natural que se sobrepõe ao seu próprio vocabulário é, também, uma realidade ficcional e plástica que acontece neste filme de forma poderosa.

Precisamente, será com o cinema que mais damos conta das mudanças na paisagem e, mesmo quando ela é pano de fundo, o processo de preparação do olhar, hoje identificado como *artialisation* (Roger, 1998), decorre dos processos de leitura do visível que mediados pela arte estão para lá da natureza do território geográfico.

Conclusão

Cada um destes enquadramentos traduz um plano cinematográfico que, por definição, é em si uma unidade narrativa e representativa. O cinema permite ao imaginário a experiência de atmosferas a que a própria natureza é alheia, ajuda a interpretar o mundo, ou melhor a desenvolver uma outra forma de apreensão do real. E se o cinema põe em prática uma outra maneira de ver as coisas, é porque permite a passagem (essa relação tão íntima entre a profundidade do écran e os olhos do espectador) de uma estética da representação para uma estética da percepção. Todavia, é precisamente o cinema quem, de forma recorrente, nos oferece um outro olhar sobre a pintura, revisitando temas, pintores e obras em remissões onde o passado confere à atualidade o sentido da experiência anacrônica.

A paisagem não é, apenas, pano de fundo, mas parte integrante do décor onde as margens do Douro foram pretexto, referência e território para o exercício de um olhar onde sensualidade e suspensão correm a par de um corredor, ora fluvial ora pavimentado.

Ao selecionar os enquadramentos deste filme, de algum modo traímos um modo muito peculiar da realização de PR — os planos-sequência — impossíveis de observar neste tipo de apresentação. Contudo, referimo-los porque recordamos a desmesura horizontal dos 'panoramas' que as lentes anamórficas do *cinemascope*, outrora filmaram a natureza e para salientar o quanto elas foram, no discurso da paisagem cinematográfica, o embrião do futuro plano de sequência.

Ciente do valor convencional da relação entre natureza e arte que a imagem do cinema potencia, PR aborda-o aí refletindo o seu saber e gosto pela pintura, enquanto referência histórica e artística comprometida com a atualidade.

Subtilmente, a experiência do espectador suspenso da representação que se opera na tela entra na história, saindo da tela, como se os seus próprios olhos pudessem selecionar uma parte do território desta outra natureza, atrevendo-se a definir enquadramentos, na busca constante do equilíbrio composicional



Figura 5 · Paulo Rocha, *O Rio do Ouro*, 1998, plano médio/fotograma: cena do filme. Fonte: própria.

das diferentes manchas e suas gradações de valores lumínicos, da sensação visual ao sentimento.

Paulo Rocha sempre teve uma ideia de paisagem, aprendemos isso em todos os seus filmes.

Referências

- Argan, Giulio Carlo (1992) *Arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Benjamin, Walter (1992) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Castro, Laura (2006) *Antes e Depois da Paisagem*, [consult. 23-05-13]. Disponível em <www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/LauraCastro.pdf>
<www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/LauraCastro.pdf>
- Gombrich, Ernst Hans (2007) *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Guimarães, Regina, (1998) *letras das canções: O rio do Ouro*, Realização e Produção de Paulo Rocha; Voz e Música de José M. Branco.
- Piles, Roger de (1989) *Cours de peinture par principes*, ed. J. Thuillier, Paris: Gallimard
- Roger, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard.

Ficções em torno da paisagem

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, Artista visual, professora e pesquisadora (linha de pesquisa: Linguagens Poéticas/ Artes Visuais). Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Mestrado em Artes, Unicamp. Licenciatura e Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Unicamp. <http://www.paulaalmozara.art.br>

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Faculdade de Artes Visuais. Centro de Linguagem e Comunicação. Campus I — Prédio Administrativo II, Rodovia D. Pedro I, km 136, Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP: 13086-900, Brasil. E-mail: almazara@puc-campinas.edu.br

Resumo: Este artigo pretende estabelecer uma reflexão sobre a paisagem de modo a explorar o conceito de ficção associado ao processo de construção poética do artista mexicano Sebastián Romo em sua residência artística na 8ª Bienal do Mercosul em 2011.

Palavras-chave: paisagem / ficção / fronteira / instalação / Sebastián Romo.

Title: *Fictions about the landscape*

Abstract: *This article aims to establish a reflection on the landscape in order to explore the concept of fiction associated to the poetic construction process of the Mexican artist Sebastián Romo during his artistic residency in 8th Mercosul Biennial in 2011.*

Keywords: *landscape / fiction / frontier / installation / Sebastián Romo.*

Introdução

“Definir a paisagem, em função apenas da ideia de sítio ou lugar, como tradicionalmente se fixou, limita demasiadamente as perspectivas de análise” (Silvestre, 2007: 19). Portanto, a paisagem na arte contemporânea não é simplesmente mais um gênero ou uma categoria ligada à representação de uma vista natural, mas afirma-se como um potente detonador de experiências (Maderuelo, 2008) a partir do qual o artista explora sua relação com o mundo e com os elementos historicizados (Bourriaud, 2009).

Assim contextualizada, a paisagem pode ser pensada como “a manifestação do movimento interno do mundo” (Besse, 2011: 112), em que a atitude estética não se fixa no caráter de realidade ou representação das coisas dispersas na

natureza exterior ou mesmo no conhecimento científico sobre essas coisas, mas se entretém na multiplicidade de situações potenciais que cada sujeito, detentor de um repertório, é capaz de perceber e submeter a um livre jogo de ligações que, afinal, conferirá unidade, coerência e significação a uma imagem mental:

percorrer um lugar ou uma fotografia, pelo menos em determinadas ocasiões, deveria ser um ato consciente e ativo a partir do qual se constrói a própria experiência, sobretudo se partirmos da ideia de que a paisagem, real ou representada, está no olhar de quem contempla ou transita e não no lugar que motiva em si esse pensamento (Bleda & Rosa, 2007: 177).

A utilização do conceito de “ficção” — ressignificado para o contexto das poéticas visuais — pretende, nesse sentido, amplificar as possibilidades de reflexão sobre as relações simbólicas e formais que estão presentes na maneira como lidamos com a constituição polissêmica do termo paisagem, na qual a mimeses cede lugar às experiências sígnicas.

A ficção evoca a constituição de uma nova realidade que parte de especulações imaginativas, levando em conta a exacerbação das experiências pessoais, históricas e culturais, considerando que a realidade está vinculada, segundo C. G. Jung (2000), ao que nós próprios entendemos ou sentimos como tal.

1. Cadernos de viagem: suporte ficcional/documentos de percurso

O termo “ficção”, como um constructo, também remete às narrativas de viagens fantásticas e a um certo paralelismo entre a história da arte e literatura, colocando em pauta as viagens de estudo dos artistas, as narrativas sobre lugares imaginários e o papel do deslocamento como metáfora para transformação, além de evocar a paisagem como base na elaboração de um ideário estético sobre territórios desconhecidos. Viajar, descobrir novos sítios e sobretudo registrar a experiência, se converte em um ponto fundamental na constituição de documentos de percurso e na elaboração do lugar como um potente espaço ficcional.

Nesse caso, a expressão “cadernos de viagem” é um elemento importante na análise dos processos e poéticas relacionados à construção da paisagem. Historicamente, os «cadernos de viagem» são suportes que acompanham os artistas em seus percursos, sendo meios tradicionais de registro de experiências e descobertas, caracterizando-se como uma espécie de arquivo, feito por desenhos, anotações escritas, fragmentos de materiais bidimensionais coletados (como plantas), fotografias instantâneas etc. e que são contentores mnemônicos associados a *images de pensée* (Carrões; Marchand-Zanartu, 2011).

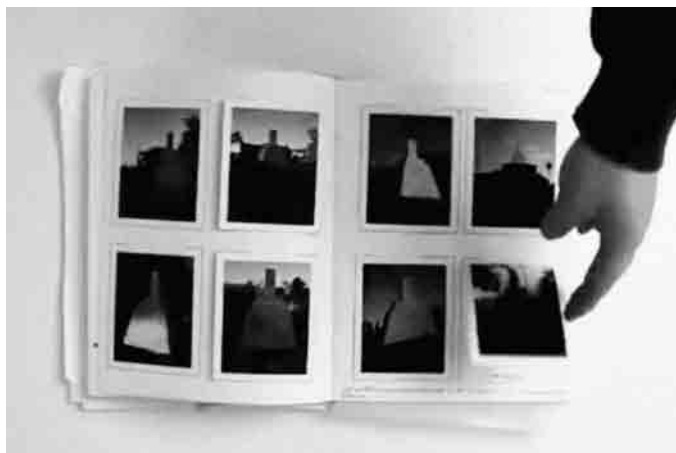


Figura 1 · Sebastián Romo. Caderno de projeto. Marcos de fronteira (Santana do Livramento, RS, Brasil), 2011. Fotos instantâneas fixadas em caderno de anotação, fotos realizadas com máquina Polaroid Land Camera 250, filme instantâneo FujiFilm FP-100C. Fonte: frame 04m05s do vídeo *Atelier Romo* (2011), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=943lBGF834U>

Sugestivamente, “cadernos de viagem” foi o título utilizado para um dos componentes da 8a Bienal do Mercosul (2011), sob coordenação da curadora chilena Alexia Tala, que convidou vários artistas para realizarem viagens de residência artística ao extremo sul do Brasil, desenvolvendo projetos pessoais em torno do binômio paisagem-deslocamento.

Entre eles, interessa-me particularmente, o trabalho do artista mexicano Sebastián Romo (1973, Cidade do México), justamente pelo modo como ele articula a ideia de ficções em torno da paisagem, elaborando visualmente situações paradigmáticas que colocam, lado a lado, as diversas noções abstratas que se referem ao conceito de fronteira, seja o disseminado pela categorização de processos, de linguagens, de produtos, ou o determinado por meio de associações mais primárias, presentes nas relações entre as palavras: “ficção-cinema”, “barreira-passagem”, etc.; abordando finalmente, no caso da Bienal do Mercosul, o conceito geopolítico de fronteira.

No trabalho de Romo, os “cadernos de viagem” são uma espécie de ateliê portátil — segundo a própria concepção do artista — e usados sistematicamente em sua produção, ocupando um lugar central, não apenas nos percursos, mas principalmente nas exposições realizadas por ele.

Nos cadernos desse artista é possível observar que a imagem fotográfica impressa (de jornais, postais ou revistas) e a fotografia instantânea (Figura 1) realizada com

uma câmara Polaroid® são aforismos que contribuem para que os registros gerados e observados *in loco sejam arquivados nos cadernos no momento exato em que foram vivenciados nos percursos, nas viagens e/ou situações específicas de trabalho*.

Com tais recursos o artista explora, a partir dos cadernos, os pequenos “frames” (Figura 1) temporais sugeridos em cada instantâneo fotográfico, exacerbando o princípio fílmico do “quadro a quadro” e das técnicas relacionadas aos antigos aparelhos cinematográficos.

Em geral, Romo trata intermitentemente em sua obra de uma alusão à história dos processos tecnológicos primordiais da apresentação de imagens em movimento. Seu interesse pelos aparelhos antigos como o zootrópio (máquina estroboscópica criada em 1834 por William George Horner), o cinematógrafo (patenteado em 1895, pelos irmãos Lumière), determina incisivamente os relacionamentos histórico-conceituais entre fotografia e audiovisual presentes em diversas de suas obras.

Não é por acaso que, no trabalho final realizado para a 8a Bienal do Mercosul, o artista tomou o cinema como referência explícita, para ressaltar a ideia de fronteira como uma ficção relativa à paisagem do Sul do Brasil, na região de Santana do Livramento e Rivera (Uruguai).

2. Máquina aceleradora de ficções

Considerando o percurso, as anotações dos cadernos bem como a relação de Romo com a fotografia e o cinema em conexão com a paisagem do extremo Sul do Brasil, a instalação “Máquina aceleradora de ficções” (Figuras 2, Figura 3) marca decisivamente a experiência do artista em sua residência do componente “Cadernos de viagem” da 8a Bienal do Mercosul (2011).

O projeto da obra em questão (Figura 2) apresenta uma instalação que está dividida em duas seções por uma parede:

De um lado há uma coisa que corresponde a um “set” fílmico e o outro lado corresponde a um atelier de um artista, e nesta seção estão todos os materiais que se usaram para a pesquisa durante a viagem em Livramento, onde se podem ver as polaróides, os mapas topográficos, os cadernos, uma série de notas e papéis, fotografias em grande formato e ao abrir esta porta (Romo aponta para o centro do esboço) aparece esta casa que supostamente seria do guarda da fronteira, que num ato de reflexão diante da paisagem e do espaço aberto descobre que a fronteira era somente uma invenção dos homens e decide abandonar a casa”. (Atelier Romo, 2011)

“Máquina aceleradora de ficções” (2011) investe em um conjunto intermitente de narrativas que estão conectadas por relações simbólicas, na forma como a paisagem foi sentida e experimentada pelo artista, e também relações

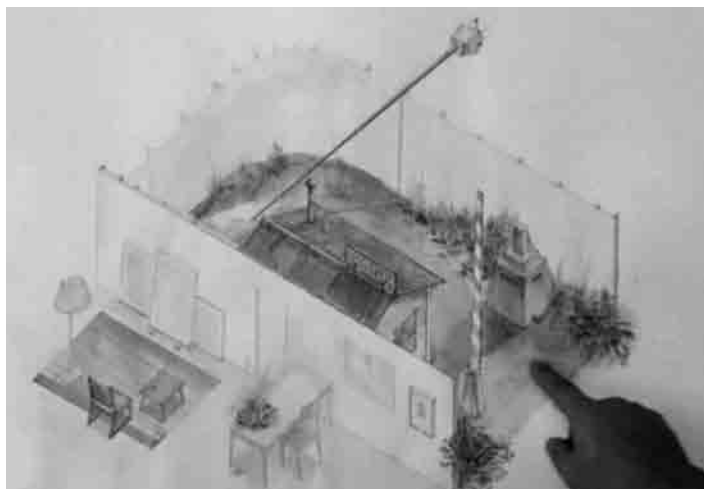


Figura 2 · Sebastián Romo. Projeto para a instalação “Máquina aceleradora de ficções”, desenho sobre papel. 8a Bienal do Mercosul, Brasil, 2011. Fonte: frame 06m21s do vídeo *Atelier Romo* (2011), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=943IBGF834U>

Figura 3 · Sebastián Romo. Detalhe da instalação “Máquina aceleradora de ficções, materiais diversos. 8a Bienal do Mercosul, Armazém A7 do Cais do Porto, em Porto Alegre, Brasil, 2011. Crédito da foto: Litiere C. Oliveira



Figura 4 · Sebastián Romo. Detalhe da pintura do “matte” para a instalação “Máquina aceleradora de ficções”. 8a Bienal do Mercosul, Armazém A7 do Cais do Porto, em Porto Alegre, Brasil, 2011. Fonte: <http://www.fundacaobienal.art.br>

históricas, e que, nesse caso, não evocam apenas a história relativa à região — embora a partida aparentemente seja essa —, mas a história relacionada a todos os processos e aparatos usados na instauração da obra (Figura 3).

É possível ressaltar tais relações, por exemplo, no uso que Romo faz do “matte” (Figura 4), nome técnico de uma pintura utilizada pelo cinema nos anos de 1950 em substituição às custosas locações em sítios específicos. Esse processo de pintura em vias de extinção (como é [ou era] o filme instantâneo) é recuperado pelo artista na construção das diversas camadas de leituras propostas pela obra:

Eu comecei a trabalhar nos “mattes” porque me pareceram uma coisa muito, muito interessante, porque é uma pintura conhecida dos anos 50, quando houve uma crise econômica nos estúdios de cinema e então as produções cinematográficas já não podiam viajar a locações naturais para filmar as películas e a solução que encontraram foi a de pintar paisagens ou locações [...] a pintura “matte” toma o nome de “matte” porque tem que ser opaca para poder ser fotografada. E eu creio que esta é uma das características desse tipo de pintura que me parecem como a mais interessante, porque é uma pintura que está intrinsecamente relacionada a tradição da paisagem e por outro lado está relacionada ao muralismo, porque sempre há de ter formatos muito grandes para poder atuar dentro dela. Pretende imitar a realidade, mas sem ser nunca pretender ser hiperrealista, porque é um tipo de pintura que foi concebida para ser fotografada e não é uma pintura que foi concebida para ser vista (Romo, 2012 [manteve-se o tom coloquial da entrevista])

Por meio dessas relações, Romo leva a termo a ideia exacerbada de ficção impondo uma conexão explícita com o cinema ao pensar em uma parte da estrutura de sua instalação como um *set* de filmagem contrapondo-a a uma outra parte que representa uma espécie de simulacro do atelier do artista no qual os documentos de processos estão colocados, criando, dessa forma, um desdobramento espacial dos cadernos de viagem.

A fronteira como uma construção ficcional perpassa todo o conjunto; vai da metáfora da separação estabelecida entre o trabalho de atelier e trabalho de campo até a construção cenográfica e realística da casa de um guarda de fronteira que, na “história” elaborada pelo artista, abandona seu posto após perceber que o conceito de limite entre territórios e nações é uma questão firmada apenas por uma convenção, por uma invenção humana, na qual a fronteira é uma ilusão imposta por estruturas de poder e produção.

Conclusão

A ficção, nesse caso, tem o poder de potencializar os aspectos imaginativos ligados à ideia de paisagem, interferindo no campo de relações mnemônicas e emocionais associadas ao repertório geográfico, que está, bem ou mal, impregnado em nosso imaginário ou inconsciente.

Sob esse contexto, o percurso do artista constituiu-se como uma experiência fundada na realidade, mas cujas conexões e projeções simbólicas, imaginativas e culturais criaram camadas de significados que estão além de dados meramente perceptivos. A ideia de ficções em torno da paisagem estrutura-se como um detonador ou gerador de possibilidades poéticas vinculadas ao repertório do observador e do artista, a partir das quais a paisagem é a geografia emocionalmente reconhecida (Dardel, 2011), contentora de manifestações poéticas, políticas e históricas.

Referências

8a Bienal do Mercosul (2011). *Porto Alegre*.

[Consult. 2013-03-30]. Disponível em <URL: <http://bienalmercosul.siteprofissional.com/>>.

Atelier Romo (2011). Depoimento de Sebastián Romo sobre seu trabalho para “Cadernos de Viagem” na 8a Bienal do Mercosul. Vídeo. Ano: 2011. [Consult. 2012/01/05]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=943lBGF834U>>.

Besse, Jean-Marc (2011). “Geografia e Existência, a partir da obra de Eric Dardel”. IN: Dardel,

Erik (2011). *O homem e a terra, natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0924-0.

Bleda & Rosa (2007). Un paseo pola memoria ou como pensar a paisaxe. IN: *Paseantes, Viaxeiros, Paisaxes*. Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea. ISBN: 978-84-453-4506-1.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-61635-11-4.

Caraës, Marie-Claude; Marchand-Zanartu, Nicole (2011). *Images de pensée*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. ISBN: 978-2-7118- 5804-0.

Dardel, Erik (2011). *O homem e a terra, natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0924-0.

Jung, Carl Gustav (2000). *Memória, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN-13:9788520904510.

Maderuelo, Javier (2008). *La Construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca, Espanha:

CDAN. ISBN: 978-84-612-3759-3.

Romo, Sebastián (2012). Entrevista de Sebastián Romo por motivo de sua participação na exposição: *Alrededor de algo que nos piensa, alrededor*. San Carlos Centro Cultural. Mexico DF, 2012. [Consult. 2013-07-30]. Disponível em <URL: <http://vimeo.com/47452811>>.

Silvestre, Federico López (2007). Introdução: Por unha filosofía nómade da paisaxe. IN: *Paseantes, Viaxeiros, Paisaxes*. Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea. ISBN: 978-84-453-4506-1.

De la palabra al encuentro. El preámbulo del paisaje

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ*

Artigo completo recebido a 6 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*España, artista visual. Doctora en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura, Sección de Grabado e Impresión. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: euagusti@ub.edu

Resumen: Luz, tiempo, memoria y silencio son los conceptos en que se fundamenta la obra de Ricardo Calero. La naturaleza acciona en la obra del artista a la vez que la intención del autor. La palabra paisaje no es un subterfugio, es su particular disertación, el diálogo que lleva entablando durante todas las facetas de su carrera.

Palabras clave: Ricardo Calero / naturaleza / paisaje / tiempo / diálogo.

Title: *From the word till the meeting: the landscape threshold*

Abstract: *Light, time, memory and silence are the founding concepts of Ricardo Calero work. The word landscape is not a disguise; it is rather his thesis, a dialogue on his career.*

Keywords: *Ricardo Calero / nature / time / dialogue.*

Introducción

2.29. *Mi plan será largo: usted me ayudará durante estos tres años con algunas palabras, copiadas en un libro, pero de su mano, sobre algún papel de carta pues lo que me falta, es realidad. ¿Podría recibirla de una manera más amable?* — Mallarmé (2002: 68)

Una posible respuesta a la pregunta formulada por Mallarmé, de la mano de Ricardo Calero, sería *Espacio para el encuentro*. ¿De qué manera más amable podríamos cuestionarnos todo lo que acontece ante el encuentro del paisaje? Calero (1955) lleva años dando réplica al paisaje desde su formación como escultor, convirtiéndose en paseante, que conoce el terreno como el agrimensor intercontinental que es, y debatiéndose en el arte de pronunciar la palabra paisaje desde su obra.

Este artículo se concentra en una parte de su dilatada obra, la que está directamente relacionada con sus intervenciones paisajísticas en las que se sirve de la palabra física, para dar significado visible a su lenguaje. Su voz define el paisaje enraizándose en la tierra, afectuosamente, tendiendo su mano cuando al resto nos faltan palabras para fijar los preámbulos que acontecen a la reflexión ante tal panorámica.

Su decisión prepara el enclave, hace crecer el verde, como color y como elemento natural. Toma su voz desde la misma naturaleza. El verde y los verdes, tan difíciles de reproducir en el ámbito de la impresión, se tornan en la ayuda que solicita Mallarmé: ciertamente es un plan a largo plazo. Fijar las letras en el interior de la tierra, arraigarlas, es una nueva manera de reproducirlas y redimensionarlas. Espacios que devienen lugares de encuentro, de pensamiento, de rememoración, de intimidad. El reflejo de su ideario que el artista define con dos conceptos clave: "natural exterior" y "natural interior."

Ante este paisaje no tenemos ni semiótica ni metalenguaje, solo la rotundidad de un mensaje común, significativo para su transmisión. La sencillez por las que trepan las hiedras según su tiempo natural, su tiempo de crecimiento necesario, nos acompañan en el desarrollo y contemplación de la obra. Nos acogen en esta antesala que requiere tiempo y no es apta para ritmos impacientes. Eso sí, anuncia futuros cuidados. Los mismos que invierte el artista en su laborioso proceso con su concepción abierta del arte. Sus obras, acciones e intervenciones, siempre son sobre lugares concretos. Espacios al aire libre de ciudades o países de su interés, donde la naturaleza tiene una fuerte presencia y se hace manifiesta. Calero utiliza la tierra, es su taller. El pensamiento, la luz, el aire, el paso del tiempo y el destino, son elementos imprescindibles para que sus obras germinen (Figura 1; Figura 2; Figura 3; Figura 4).

Su práctica y su poética se resumen en sus intervenciones *en* y *sobre* el territorio, lugares especialmente elegidos que conforman su obra, y que filtrados por la mente y la mano del autor, logran construir un lenguaje propio que le identifica.

Un tipómetro para el paisaje

Calero se convierte en un tipómetro que traslada el debate sobre el impreso de Mallarmé al nuevo soporte que es el paisaje. Comparte su cuidado sobre idear fragmentos que configuran un todo más completo. ¿Qué más global que nuestro entorno?

Utilizamos objetos fijos y objetos que cambian continuamente de lugar. Utilizamos objetos que colorean el espacio y los emplazamos nuevamente. Con premeditación, Ricardo Calero usa su particular sistema de ordenar y nombrar el color, y este conforma de nuevo la palabra "paisaje". El color, es genéricamente informe, pero nos acomodamos al convencionalismo para que acabe tomando forma en dibujos y figuras. En la "naturaleza interior" del artista el color singular se transforma

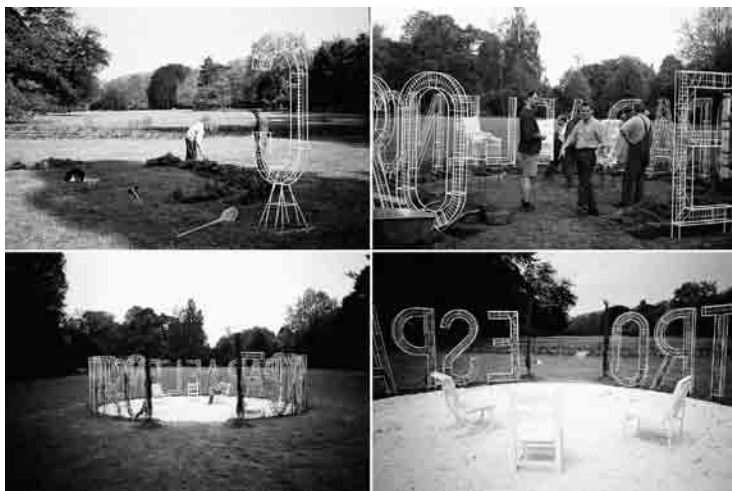


Figura 1, 2, 3 y 4 · Ricardo Calero (2001). Espacio para el encuentro. Acero carbono tratado, madera, hiedra y cipreses. Medidas: 260 x 700 x 700 cm. Bienal Blickachsen 3, Bad Homburg (Alemania). Fuente: imágenes cedidas por el artista.

en colores plurales que traslucen en su “naturaleza exterior”, en función de las distintas demandas de nombrarlo, de adjetivarlo, de formalizarlo dentro del significado que denota la palabra, al reunirla y dotarla de forma tipográfica.

La tipografía Arial es la forma encargada de aportar el contenido color al mensaje afianzado en el paisaje. Dispuesta en caja alta, rotunda, condensada y *sans serif*, recoge la fragilidad de la palabra con la resistencia natural de las *heredas* (hiedra), especie “siempreverde”, leñosa y trepadora. Conocedor de su perennidad y fidelidad se entrelaza al crecer con la estructura-letra que la capacita para crecer. Así al cabo de los años no disociaremos forma ni color, sencillamente nos referiremos a estas obras como “paisaje” (Figura 5).

Tenemos palabras que aparecen y desaparecen, otras que se desgastan y en ocasiones se empolvan hasta perder su significado: “lo que me falta es realidad” reclama Mallarmé. Las palabras de Calero disponen de esqueleto, penetran en los lugares más recónditos sin que nosotros tomemos consciencia hasta pasado el tiempo necesario, en que ya se tornan reales. Su mensaje se reitera en palabras clave, como las cinceladas directamente sobre la piedra de los muros que suben al Calvario de Sagunto y que nos hablan de *Necesario repetirlo* (2009. Proyecto *Peregrinatio*, Valencia). Su mensaje va haciendo mella, filtrándose con la misma intensidad paciente en el material, en el terreno o impregnando el aire y la luz. El paisaje es su escenario público.



Figura 5 · Ricardo Calero (2004-2013). Tú. Siempre necesario. Bronce, acero carbono tratado y hiedra. Medidas: 345 x 620 x 600 cm. Bienal Blickachsen 9, Bad Homburg (Alemania). Fuente: imágenes cedidas por el artista.

Del mismo modo que aquello que queda grabado en el papel queda grabado en la memoria, y el hito de Mallarmé es otorgar valor precisamente a los intersticios que componen los huecos tipográficos, primero en la palabra, seguidamente en la frase, y en tercer lugar en el formato que los contiene – en su caso el libro –, Ricardo Calero busca en los resquicios del significado y acopla sus huellas sobre las que nos aporta luz. Luz como sentido, no como revelación; sencillamente sostendría que cuenta con testimonios tangibles, con otros que se transforman, con terceros que él mismo activa y que el factor tiempo le devuelve a cambio de su paciente espera. La idea referida en torno a perdurar, vendría a reflejarse en este elemento central de creación: la huella de la fragilidad de la naturaleza.

Estos testimonios son las intervenciones, las acciones, su registro fotográfico y su actitud ante el perfil afilado y contundente de la realidad. Es el largo plan que nos demanda Mallarmé en el año 1887. Esas palabras copiadas, serían sus nuevas acciones que siempre se inician manuscritas sobre el papel y nunca, les falta realidad. Así Calero titulaba *Nunca Es, Nunca Es Nada, Vacíos de Nada* entre 1991 y 1994.

Cuando la naturaleza se vuelve encuentro

– 105. Si creemos que el orden, el ideal, hemos de encontrarlo en el lenguaje real. Entonces no nos satisface aquello que, en la vida ordinaria, se llama «proposición», «palabra»,

«signo». La proposición, la palabra, tratada por la lógica tiene que ser algo puro y bien recortado. Y ahora nos rompemos la cabeza con la esencia del signo propiamente dicho. –¿quizás es la representación mental del signo? ¿o quizás la representación mental en el momento presente? (Wittgenstein, 1996: 117)

Petrarca fue el primero en describir el paisaje durante la subida al Mont Ventoux (carta fechada a 26 de abril de 1336). Esta experiencia recogida en formato epistolar fue narrada a su amigo Dionigi da Borgo San Sepulcro siendo las primeras anotaciones de quien muestra un interés por un paisaje en Europa, describiendo lo hasta entonces nombrado como “territorio”.

¿Cuándo comenzamos a considerar el terreno como un “constructo” mental y lo nombramos paisaje? Y, ¿cuándo se incorpora el paisaje, también, a la vastedad del vocabulario que evolutivamente se nos amplía desde el arte? ¿Cuántos serán los artistas que emprenderán este camino de andadura, de escalada, de pisada descriptiva del territorio? ¿Está vinculado a la idea de domesticación de la naturaleza? ¿A su reordenación? ¿A su humanización? O, sencillamente ¿obedece a una necesidad de explicar como este paisaje por la naturaleza puede retornarnos en una nueva forma, “llegando a tener el valor de una confesión de carácter personal?” como nos hace ver Javier Maderuelo (Maderuelo, 1996: 111).

Después del esfuerzo de Petrarca deducimos de su relectura, que la experiencia de ese trayecto por el paisaje se encuentra en su mismo interior. Es a su vez esta rememoración, el “natural interior” que Ricardo Calero va fijando en cada uno de sus pasos. Pasos que devienen peldaños y le llevan a la cima del Moncayo, el monte más alto de la provincia de Zaragoza (España) el 26 de abril de 2006, en una acción que emula la relatada por Petrarca. Siguiendo un impulso emprende la ascensión en solitario a expensas del cierzo. En el camino va dejando su señal caligrafiada en las piedras. Como también podemos encontrarla en sus obras e intervenciones: *Natural Taunus* (Alemania 2001), *Natural camino* (Camino de Santiago 2005), *Natural de Fuendetodos* (Zaragoza 2005), *Bautismal* (Albarracín, Teruel 2008).

Así acaban siendo sus letras plantadas, caracteres tipográficos que abonan un terreno yermo para que la misma naturaleza sea quién los haga crecer y dé un sentido más apropiado a su existencia (Figura 6). No obstante, como en todo paisaje real, están sometidas a las inclemencias o bonanzas, han de admitir adaptaciones, modificaciones, traslados aéreos, incluso perecer o dejar de existir.

Tres años solicita Mallarmé para hacer factible su acción literaria; la referencia con la que se iniciaba este texto. Calero a su vez, ante cada propuesta realiza su petición: tiempo para la reflexión y concepción de la obra, y tiempo



Figura 6 · Ricardo Calero (2005). Natural de Fuentetodos. En este campo que vió crecer al niño Goya, se entrecavó la tierra con la ayuda de un labrador, abriendo huecos donde se plantaron veintidós papeles de grabado. Posteriormente sobre la tierra que los cubrió se sembraron letras. Pasados veintidós días para el primer papel, cuarenta y tres para el último, se recogieron quedando grabadas las "huellas" de la tierra, las semillas de las letras formando palabras goyescas, así como el "espíritu" de Fuentetodos. Una serie de seis fotografías del proceso completan la obra. Fuente: imágenes cedidas por el artista.



Figura 7, 8, 9 y 10 · Ricardo Calero (2002-2003). Espacios para un deseo. Acero carbono tratado, bronce, piedra y hiedra. Medidas: 385 x 620 x 160 cm. Bienal Blickachsen 4, Bad Homburg (Alemania). Fuente: imágenes cedidas por el artista.

posterior para que ésta evolucione en función de los elementos ambientales, naturales, físicos y sociales. Nos podemos encontrar que su palabra sea transferida, transportada, transplantada a otros dominios del paisaje. Esta acción equivale al préstamo de un libropreciado para su propietario. Durante ciertos períodos tendemos en exceso a ser celosos para desprendernos de estos objetos preciosos. Si recordamos que las palabras impresas han sido recogidas durante siglos en pequeños formatos transportables, que les han permitido adaptarse a la libre circulación, sostenemos, llegados a esta inflexión, que aprendemos a compartirlos y facilitamos su itineración yendo de unos estantes a otros con el consiguiente riesgo de extravío. Precisamente así son estas obras: durante un determinado tiempo conseguirán implantarse y aclimatarse para después aceptar, con toda la amabilidad que les sea posible, que serán desplazadas, seguramente embaladas y almacenadas a la espera que alguien les devuelva su autonomía paisajística, iniciando un nuevo traslado de librería.

En *Espacios para un deseo* (2002-2003), dos eventuales interlocutores situados ante el horizonte del paisaje adoptan forma de silla (Figura 7; Figura 8; Figura 9; Figura 10). Son arquetipos de tamaños desproporcionados. Una de ellas de magnitud casi monumental, y otra pequeña, aun así, también desmesurada. Buscan encontrarse en un lugar común, en una alternativa de entendimiento. O

mejor, podríamos imaginar que la pequeña velando por el ingenio quiere crecer alzada desde su desnivel. No hay caracteres plantados, pero sí el testimonio de donde proceden los textos y sus palabras, el apoyo de la cuarta pata de la silla pequeña sobre los lomos de siete volúmenes de libros.

¿Qué textos contendrán los libros sobre los que se alza la silla? Apoyada nuevamente en el paisaje, y emplazada ante el horizonte, desde su perspectiva visionaria abierta acota "espacios para un deseo", equilibra su nivel gracias al préstamo. Se está anticipando a la entrega. El préstamo de un texto es el préstamo del tiempo.

Prestatge y paisatge para concluir

En la lengua catalana *prestatge* (librería, estante) y *paisatge* (paisaje) no comparten etimología, pero sí pueden acomodarse en la "etimología popular", término real que especifica la situación donde un hablante establece una relación espontánea entre dos palabras de origen diferente que presentan un parecido formal.

Sí que comparten exactamente seis de las nueve letras que componen la palabra más larga, como las librerías comparten pequeños contenedores llenos de argumentos equidistantes que somos libres de ordenar según nuestro criterio. De esta forma Petrarca, Mallarmé, Goethe, Wittgenstein, los manuales de ortotipografía y Calero pueden estar en contacto, comunicándose sus valores, solamente separados por las portadas impresas de sus exteriores. Si abrimos y leemos, desordenamos y volvemos a situar lo que desde su interior describen, descubriremos cuan comunes pueden llegar a ser paisaje, palabra, impresión, donación, forma, color, reflexión, naturaleza, intercambio y préstamo.

Estos referentes universales comparten la fascinación por el mismo fenómeno: la luz que rige toda la vida de la naturaleza. El lenguaje manifiesta sus variables, convirtiéndola en una constante vital. Ante todo, percibimos que la luz es el agente físico que posibilita la visión, asimismo, también la claridad de la inteligencia y la cultura; es signo de comunicación, y se torna también color. Realidades que nos transportan mucho más allá de su entidad físico-natural abriéndonos al mundo del arte.

Las obras de Ricardo Calero toman el relevo de ciertos modelos explicativos ante la evidencia de su presencia. Se incorporan a los esfuerzos de suponer la existencia en un espacio vacío, compartidos por tantos otros anteriores a él, a través del lenguaje narrado.

Referencias

- de Blas, Javier; César Abad, Julio; Castro Flórez, Fernando y Menéndez, Mar (2007) *Ricardo Calero. Disparates. Continuidad de un proyecto inacabado*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas
- Castro Flórez, Fernando; Rodríguez, Ángel, Antonio; Arrojo Agudo, Pedro y Sánchez, Gervasio (2010) *Ricardo Calero ... Grabado Tiempo*. Zaragoza: Vicerrectorado de Proyección Cultural y Social. Universidad de Zaragoza. ISBN: 978-84-92522-23-1
- Jiménez, José; Reyes, Miriam y Barbacho, Juan Ramón (2006) *Ricardo Calero. Grabados de luz*. Zaragoza: Ediciones de Fuendetodos nº 36. Diputación Provincial de Zaragoza. Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos. ISBN: 84-9703-164-4
- Maderuelo, Javier (1996) "Paisajes descritos. Un paseo por la literatura" en *Actas. El paisaje. Arte y Naturaleza*. Huesca. Javier Maderuelo ed. pp. 109-135. ISBN: 84-86978-24-6
- Maderuelo, Javier (2002) "Petrarcaren begirada" y "La mirada de Petrarca", en Petrarca, Francesco: *La ascensión al Mont Ventoux*. Vitoria: Artium. ISBN: 84-932578-1-8
- Mallarmé, Stéphane (1985) *Écrits sur le livre (choix de textes)*. Paris: Gallimard. ISBN: 84-89882-09-6
- Mallarmé, Stéphane (2002) *Fragments sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores Técnicos de la Región de Murcia. ISBN: 84-89882-09-6
- Petrarca, Francesco (1978) "A Dionigi da Borgo San Sepolcro, de la orden de San Agustín y profesor de la Sacra Pagina, acerca de preocupaciones particulares". pp. 255-269. *Obras I. Prosa*. Madrid: Alfaguara. ISBN: 84-204-0500-0
- Wittgenstein, Ludwig y Bouveresse, Jacques (1996) *Al voltant del color*. Col·lecció Estètica i Crítica. Valencia: Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia. Universitat de València. ISBN: 84-370-2694-6

As paisagens obscuras de Lizângela Torres: incursões noturnas como método

CLÓVIS MARTINS COSTA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, artista visual e professor universitário. Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Feevale — Novo Hamburgo/RS. Mestre em Poéticas Visuais. Graduado em Artes Plásticas.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/RS Brasil). Instituto das Artes. Programa de pós Graduação em Poéticas Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS. Brasil. E-mail: clovismartinscosta@gmail.com

Resumo: Este artigo versa sobre experiências em paisagens noturnas como escopo para uma investigação no campo da arte. A noção de indeterminação é observada na ação geradora de imagens, bem como na proposição de situações expositivas que exploram formas de apresentação diversas: produções textuais, fotografias, vídeos e trabalhos in situ.

Palavras-chave: noite / experiência / indeterminação / fotografia.

Title: *The dark landscapes of Lizângela Torres*

Abstract: *This paper discusses some experiences in night landscapes as base for a research in the field of art. The notion of indeterminacy is observed on the actions which generate the images, as well as in the proposition of the exhibition situations, exploring a range of presentation forms: textual productions, photography, videos and works in situ.*

Keywords: *night / experience / indetermination / photography*

Incursão inicial

Um passeio à noite deflagra um circuito de procedimentos calcados na experiência. Lizângela Torres opera neste lugar instável, onde qualquer forma de racionalização barra na espessura característica do breu noturno. A paisagem aqui é este campo de passagem no qual o corpo avança, atravessando o que a artista denomina *zona de indeterminação* (Figura 1). Lembremos então que a noção de paisagem nesta poética remonta aos tempos arcaicos da experiência

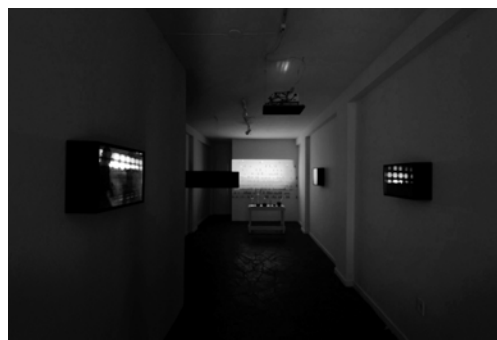


Figura 1 · Lizângela Torres. Da série *Incursoes Noturnas II*. Fotografia (2008/2010).

Figura 2 · Lizângela Torres. Registro da exposição *Ocaso* (Espaço Plataforma — Porto Alegre/RS) Fotografia. 2008/2010. Fonte: Fábio Del Re

humana, onde a noite (e porque não dizer, a natureza) consistia em um espaço a ser vencido, repleto de perigos e devires, espaço povoado pelas sombras. Sua obra, portanto, advém de um impulso volitivo rumo ao desconhecido, à desrazão que envolve a grande noite, cosmos onde a consciência se evade.

Lizângela aciona seu corpo através de incursões noturnas para a captura desta ação por meio da fotografia. O meio empregado se coaduna com o conceito operacional, *noite*, uma vez que a substância noturna é aquela que compõe a caixa preta, lugar do aparelho fotográfico que “deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade” (Flusser, 2011: 43).

Neste mistério da aparição/desaparição da imagem no ambiente escuro, reside o escopo de suas investigações, como se o operador adentrasse a câmara-noite no enlevo de decifrar seu mistério, ou ao menos se lançar em sua direção. Como simulacro da noite, a fotografia é experienciada pelo outro através de projeções de imagens, caixas de *backlight*, textos ou objetos, todos instalados em espaços escuros (Figura 2). O sujeito que participa da noite transfigurada no momento da fruição, completa a experiência artística, deflagrada na paisagem e transportada ao espaço de montagem.

1. A noite proposta

Segundo Lizângela, a montagem *in situ* dos desdobramentos da experiência na noite, promove um campo de investigação onde a procura pela imagem sublinha o caráter indeterminado das suas proposições:

O espaço é elaborado para a experiência do fruidor, contando com a ação do público para o assomo da obra. Instalada em um ambiente escuro, a fotografia, projetada, ou através de backlight, ilumina sutilmente o espaço, abrindo rasgos de luz, de forma a incentivar o deslocamento do observador pelo ambiente enegrecido. Banhado por um véu de luz, o corpo do observador se move pelo espaço escurecido, num processo investigativo, em busca de imagens (Entrevista com a artista em agosto de 2013).

Observa-se a intenção de distender a experiência na paisagem noturna por meio de uma situação instalada. As formas de apresentação utilizadas pela artista variam, como que proliferadas pelo seu lugar de origem. Se a noite é o espaço da indeterminação, esta estratégia se releva eloqüente. O outro, que adentra esta noite transfigurada, protagoniza novos acontecimentos obscuros. De certa forma, este sujeito é arremessado ao espaço vertiginoso das forças que compõem a paisagem noturna: espaço do *fora*, diante do qual o arrebatamento é inevitável.

O trabalho *Incursões noturnas — Ibiraquera* (Figura 3, Figura 4), composto pela captura do deslocamento de um automóvel numa estrada de chão durante a noite, apresenta a experiência do trajeto percorrido nesta zona indiscernível que aparece à frente do para-brisas do veículo. A imagem resultante da iluminação do farol do automóvel parece descolar-se do campo visual, produzindo uma atmosfera densa na qual a experiência se condensa. A paisagem, portanto, torna-se um amálgama do composto sujeito/fora. Evasão dos sentidos no caldo negro da noite. De fato, é no momento do contato com os trabalhos (sejam eles fotografias, vídeos, objetos ou textos) que a noite proposta por Lizângela alcança a espessura necessária para que os afetos adentrem a *hora do lobo*, ápice da noite, hora intensa, noite abissal.

Tony Smith, artista referencial para a pesquisa da artista, relatou que a experiência noturna em uma auto-estrada constituiu-se como um momento revelador, como se a perda dos referenciais seguros da paisagem, ao se dissolverem na escuridão, inaugurassem uma nova concepção de arte. Didi-Huberman comenta esta situação de embate como:

...uma experiência em que a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica. É quando fazemos a experiência da noite sem limite que a noite



Figuras 3 e 4 · Da série *Incursões Noturnas*
 — *Ibiraquera*. Fotografia. 2008/2010.
 Fonte: Lizângela Torres.

se torna o lugar por excelência, em pleno meio do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontremos. É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos (Didi-Huberman, 1998: 99).

2. Ocaso

Termos obscuros compõem o repertório conceitual desta pesquisa pela noite enquanto escopo, lugar de prospecção e campo de ativação de sentidos. *Noite, Breu, Ocaso e Zona de indeterminação* são alguns enunciados que apontam para a dimensão da escrita no trabalho de Lizângela Torres. A paisagem explorada aqui se constitui como locus do aparecimento dos conceitos. Da criação destes, podemos aferir o grau de intensidade da noite experimentada. Haveria uma relação aqui entre universos heterogêneos, o dentro e fora, a luz e a sombra, o dia e a noite. Nesta zona de embate, está o corpo, anteparo da luz projetada ou instrumento da ação. A zona indeterminada pertence ao domínio do litoral, linha divisória entre o real e o sujeito. Mistura, portanto, de onde emerge a palavra. A escrita seria então a produção resultante desta fricção entre díspares, contato entre o fora e o dentro. Nesta borda indeterminada situada entre a artista e seu campo de ação (paisagem noturna), abre-se o abismo do qual a palavra emerge.

Capturado nas incursões noturnas, o termo *ocaso*, que, segundo Torres, está em processo de delimitação conceitual, apresenta-se como instrumento investigativo para a reflexão sobre o seu trabalho. Este momento crepuscular, onde se dá a transição do dia para a noite, vem a ser a duração da experiência artística na ocasião da exibição, do acesso ao outro. Trata-se, portanto, como nos informa a artista:

...do momento que precede a noite, tensão entre dia e noite; zona mestiça; cruzamento entre diferenças; momento trágico dionísio/apolíneo; entre a embriaguez e a razão; aparição da desapareição; presença da reverberação de uma ação ausente. Podendo significar, também, a morte, o fim, o declínio, a ruína, OCASO está diretamente relacionado com a mudança, com o vir a ser outro diferente, indeterminado, impensado (Comunicação pessoal, agosto de 2013).

A apresentação da paisagem noturna, em consonância com a delimitação do conceito operacional *ocaso* está presente no trabalho intitulado *Kínesis* (Figura 5, Figura 6). Uma instalação formada pela projeção da imagem da noite em estado de aparecimento, o dia escoando para dentro da noite. O entardecer é capturado em um vídeo realizado no terraço de um edifício, apreendendo uma tomada de 360°. Projetado sobre uma parede na qual foram instalados diversos



Figuras 5 e 6 · Lizângela Torres.
Registro da exposição *Ocaso* (Espaço
Plataforma — Porto Alegre/RS)
Fotografia. 2008/2010

tubos de ensaio, a imagem pode ser alterada pelo público através da inserção de misturas de água e pigmento preto por meio de pipetas utilizadas em laboratório. O vídeo se sobrepõe aos tubos de ensaio dispostos em forma de grade e distribuídos em série regular, ordenando linhas verticais e horizontais. A área de projeção equivale à área formada pelos 340 tubos de ensaio. Cada tubo, de 10 cm de altura por 10mm de diâmetro, comporta-se como um receptáculo da noite, com a função de provocar o desaparecimento da imagem a medida em que o líquido preto se alastra diante da projeção. A paisagem transfigurada nesta obra é proposta como campo experimental, aberto à participação do outro, agente imprescindível para a concreção da obra.

Noite afora

As paisagens aqui experimentadas ativam as noções pelas quais o trabalho da artista/pesquisadora se orienta nesta noite densa. Por meio da delimitação de conceitos e enunciados, Lizângela cria espécies de fontes luminosas, como o farol do carro que ilumina a estrada ou o seu próprio corpo nas incursões noturnas. As palavras, aos rasgarem o breu, projetam sobre as zonas de indeterminação trilhas possíveis para o acesso à noite, e porque não falar de uma *noite-outro*, o sujeito adiante do qual se projeta uma existência. Sair à noite pode ser entendido, desta forma, como o exercício da alteridade: sair de si para adentrar o ocaso da experiência.

Referências

Didi-Huberman, Georges (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Ed. 34. ISBN: 85-7326-113-7

Flusser, Vilém (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume. ISBN: 978-85-391-0210-5

Paisagens latentes em situações tridimensionais

SANDRA REY*

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2012

*Brasil, artista visual. Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes visuais e Pesquisadora no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico de Tecnológico — CNPQ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, 3º andar. 90020-180 Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: sandra.rey@pesquisador.cnpq.br

Resumo: O artigo analisa os conjuntos de trabalhos da série *Paysages Trouvés* de Ricardo Cristofaro numa abordagem que privilegia a relação específica existente entre o referente externo, as questões que orientam o processo, e a análise da obra na sua forma de apresentação. Aproxima as operações realizadas pelo artista na construção semântica da noção de paisagem pela ausência do contexto e omissão do entorno do objeto enquadrado nas fotografias.

Palavras-chave: Situações Tridimensionais / Objetos Encontrados / Paisagem Latente / Fotografia.

Title: *Latent landscapes in three-dimensional situations*

Abstract: *The article analyses the series series Paysages Trouvés by Ricardo Cristofaro in a collision that favour reports specific between the referent, the questions which orientate process and analysis of writings in his presentation. The article makes the approach of the operations accomplished by the artist in the semantic building of the notion of landscape by the absence of the context of the object framed in photographs.*

Keywords: *Three-dimensional situations / ready made / landscape / photography.*

Introdução

Nos encontramos diante da situação na arte contemporânea em que qualquer procedimento, material e objeto pode migrar para o campo artístico e não há, *a priori*, nenhuma limitação de como se deve proceder para criar uma obra de arte, nem como estas devam parecer. A ideia de arte contemporânea não é orientada por um saber fazer específico do campo ou estilo específico, nem por uma teoria que possa delimitar o que é considerado, ou não, arte. Os artistas inventam procedimentos cruzando ações, técnicas e conceitos nos seus processos artísticos.



Figura 1 · Ricardo Cristofaro (2012). *Paysages Trouvés*. Instalação Bidimensional na exposição *Fazer e Desfazer a Paisagem*, 2012-2013.

Diante da inespecificidade e ausência de uma narrativa reguladora da produção (Danto, 2010), na abordagem do objeto artístico a reflexão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo, as questões que orientam o processo, e a análise da obra na sua forma de apresentação.

Essas considerações encaminham minha aproximação da série *Paysages Trouvés*, de Ricardo Cristofaro. Começamos, portanto, perguntando sobre o estatuto do referente apresentado nas fotografias que compõem cada um dos grupos de trabalhos que compõem a série. Três obras dessa série foram apresentados na exposição *Fazer e Desfazer a Paisagem* que circulou em três instituições culturais no Brasil em 2012 e no Museu de Arte Contemporânea, RS, em Porto Alegre, março 2013. Inicialmente pode-se dizer que cada conjunto propõe o agenciamento de fotografias de objetos encontrados — pedras, fragmentos de ruínas — articuladas à apresentação de algum elemento supostamente coletado no território onde esses elementos foram fotografados.

O objeto isolado do contexto

As fotografias apresentam os objetos encontrados (*Objets Trouvés*, o título da série sugere essa referência fazendo menção explícita à operação que está implícita nos *objets trouvés* e nos *ready-mades*) num enquadramento de tal maneira centralizado, que o observador fica impedido de estabelecer relações entre o objeto e o entorno, o que tornaria possível apreender as dimensões reais do objeto (Figura 1).

Portanto, assim como o artista mostra, também oculta. Recorta eliminando o entorno do objeto na paisagem e, por esse corte, não fornece ao observador parâmetros para imaginar as dimensões do objeto. A omissão do local em que se encontra só faz aumentar a instabilidade do objeto em relação a seu referente quando se observa o terceiro elemento que compõe, juntamente com as fotografias, cada grupo da série: pequenas caixas bidimensionais contendo elementos naturais que instigam relacionar o objeto com entorno das fotografias.

A relação proposta pela apresentação desses objetos com as fotografias não é unívoca, ao contrário, apresenta-se de maneira ambivalente causando reveses quanto a possíveis relações que se pode estabelecer entre os objetos apresentados na fotografia, suas dimensões, e a paisagem onde se encontram.

Se por um lado a apresentação das fotografias justapostas ao elemento que, — presume-se, encontra-se no entorno do referente mostrado na cena — induz situar esse referente em relação à paisagem, por outro lado a falta de referências do contexto do objeto na fotografia só faz aumentar a instabilidade indicial do que Cristofaro denomina como *situação tridimensional encontrada* (Cristofaro, 2012).

O objeto assim isolado do contexto em que se encontra estabelece com o observador uma relação icônica. Essa maneira *desdimensionada* de apresentação do referente contribui para pensar a dimensão escultural de pequenos objetos que podem ser contidos na palma da mão, ainda mais devido às pequenas dimensões da caixa onde se encontram os elementos, em relação às dimensões aumentadas das fotografias.

A reunião de elementos esparsos numa mesma apresentação, em instalações bidimensionais, é uma operação recorrente nas práticas e procedimentos da arte contemporânea, diríamos. Mas o que se distingue nesse artista é a articulação de um processo fotográfico cruzado com a apresentação do objeto, numa trajetória que tem origem na escultura.

Seria possível estabelecer analogias com às “Tipologias” de Bernd e Hilla Becher? É possível mas não podemos enquadrar o processo elaborado por Cristofaro numa única técnica ou categoria: se o definirmos como escultor diremos que, no trabalho em questão, é um escultor que encontra objetos, não um escultor que esculpe. Se o quisermos definir como fotógrafo teremos de admitir que produz efeitos de esculturas com fotografias.

Implicações no processo das *situações tridimensionais encontradas*
Os trabalhos da série *Paysages Trouvées*, segundo o próprio artista,

se estruturam na possibilidade de uma prática escultórica realizada através de processos cruzados: identificação, seleção, deslocamento, recorte, organização e agrupamento de situações tridimensionais encontradas de maneira inesperada em fragmentos abandonados de pedras e estruturas de concreto (Cristofaro, 2012).

É preciso, portanto, considerar sua proposta a partir de uma *definição expandida de escultura e de paisagem* para apreender a articulação das peças que compõem as *Paysages Trouvées*. E para melhor situá-las faz-se necessário mencionar que o trabalho que Ricardo Cristofaro vem desenvolvendo (seus primeiros trabalhos no campo da pintura e objetos escultóricos datam de 85-88) ins-taura-se e fecunda-se a partir da prática da escultura para ampliar-se através de

investigações de procedimentos fora dos protocolos de práticas que orientam a elaboração de objetos tridimensionais. Pode-se dizer que a tridimensionalidade é estrutural em seu trabalho, porém sua produção abrange obras em pintura, fotografia, animações e *web art*.

A noção de objeto é cara ao artista. A concretude física dos objetos inscreve-se na sua história pessoal pelo contato, desde criança, na oficina de conserto de máquinas de escritório de seu avô onde, ainda muito jovem, passou a trabalhar. Esses ambientes de máquinas, ferramentas e sucatas sempre o fascinou, escreve num depoimento de ordem mais pessoal na introdução de sua tese de doutorado (Cristofaro, 2007).

No processo de trabalho os conceitos de *deslocamento*, *encontro* e *apropriação* são caros ao artista. Ele se refere a “encontros inusitados” com objetos. Situações que o olhar percebe algo do cotidiano e o resignifica. Esses encontros se dão em situações de deslocamento podendo envolver viagens mais longas, caminhadas na cidade de Juiz de Fora, onde habita, ou deambulações em ambiente virtual como quando de sua pesquisa de doutorado. Nas *Paysages Trouvées* o processo se inicia com deslocamentos por territórios conhecidos ou nem tanto, e envolve a observação, coleta de vestígios, e registro fotográfico. *Deslocar-se* para observar e registrar o entorno próximo, tão próximo quanto dobrar a esquina da rua de casa, e por vezes longínquo, tão longínquo quanto atravessar o oceano; *apropriar-se* do objeto através do registro documental e de vestígios de seu entorno, é parte integrante do processo e tática para o *encontro* com matérias abandonadas apresentadas nas *situações tridimensionais*.

Nessas situações, a noção de esculturas que as imagens sugerem, dá-se pelo enquadramento das fotografias isolando o objeto e mostrando o mínimo de seu contexto. A paisagem em latência, fora de campo, na fotografia, faz parte da estratégia semântica das *situações tridimensionais* (Figura 2).

Deslocamentos em espaços geográficos é um procedimento recorrente na arte contemporânea para produzir experiências no campo da arte. Desde as experiências da *Land Art* e da Internacional Situacionista o ateliê dos artistas expande-se extra muros e são inúmeros os que realizam caminhadas e deslocamentos como parte integrante de seus processos artísticos. Podemos retroceder essa prática à primeira “visita”, na periferia de Paris, à Igreja *Saint Julien le Pauvre*, realizada em 21 de abril de 1921 pelo grupo de artistas dadaístas reunidos em torno de André Breton, se quisermos situá-la em um contexto histórico. Na esteira desse evento em que ficou registrado a uma elaboração coletiva de um processo artístico sem produto final, seguiram-se os movimentos *Land Art*, Minimalismo, *Fluxus* e Internacional Situacionista que alargaram profundamente a noção de arte aproximando-a da vida e incorporando aos processos artísticos práticas de outras disciplinas.



Figuras 2 e 3 · Ricardo Cristofaro (2012).
Paysages Trouvés. Instalação Bidimensional na
exposição *Fazer de Desfazer a Paisagem*,
2012-2013.

Pode-se considerar o trabalho de Cristofaro a partir dessa genealogia de maneiras que no seu processo — *se deslocar* — constitui ato físico e simbólico de ressignificação da paisagem e da pratica da escultura no campo da arte.

Nos seus procedimentos o registro fotográfico e a coleta operam uma seleção no entorno, recortam, subtraem e agrupam os elementos encontrados para reorganizá-los numa apresentação que articula condição indicial e icônica para resignificar simbolicamente tanto o campo da escultura quando a percepção da paisagem.

Se sua estratégia envolve, como menciona o artista (Cristofaro, 2012), o uso de dois antigos dispositivos de prospecção de novos territórios: a fotografia e a coleta de materiais, recursos não específicos dos escultores mas comuns aos geólogos, antropólogos, biólogos. Seu interesse incide, no entanto, não na identificação, ordenação e classificação mas justamente no deslocamento e de-identificação dos objetos encontrados, para promover um salto simbólico na fina camada extraída do real.

O desencontro com a paisagem

Como são apresentadas essas paisagens encontradas? Em imagens fotográficas impressas sobre canvas preparado com *prime* pelo próprio artista, emolduradas e apresentadas sem vidro (como se fossem pinturas) e, como dissemos acima, um pequeno fragmento do local onde situa-se o referente da fotografia, também emoldurado em pequenas caixas de vidro.

Os trabalhos que compõem a série são mostrados em conjuntos compostos por duas fotografias emolduradas mais um elemento, díspar, coletado no local da tomada das fotos. Revisemos: três elementos, portanto, compõem essas *situações tridimensionais*: duas fotografias e algum elemento coletado do

local onde as foram captadas. A forma de apresentação agencia assim imagens icônicas e algum vestígio que registra e sinaliza processos de transformação da matéria (Figura 3).

O olhar que o artista lança ao entorno é um olhar que gera paisagens pela falha, insuficiência e omissão, a partir do ínfimo encontrado na natureza: pedras que tropeçamos pelo caminho. O que distingue essas paisagens não é a monumentalidade da natureza ou do entorno, mas a dimensão monumental operada pelo enquadramento fotográfico. Pode-se dizer então que é o olhar que opera a metamorfose de objetos mínimos, o mais das vezes insignificantes, em esculturas monumentais.

Referências

- Cristofaro, R. (2007). *Objetos Imaturos: por uma arte objetual no contexto da artemídia*. Tese de Doutorado realizada e defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2007.
- Cristofaro, R. (2012). In REY: *Fazer e Desfazer a Paisagem*. Catálogo de Exposição 63p. Porto Alegre: Ed. do Autor. ISBN: 978-85-914129-0-7
- Danto, A. (2010). *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp. ISBN: 85-314-0932-2
- Dubois, P. (2000). *O Ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus. ISBN 85-308-0246-2

Paisagens Íntimas na Obra de Brígida Baltar: “Projeto Umidades”

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE*

Artigo completo recebido a 28 de agosto e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, artista plástica. Graduada em Educação Artística — Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo); Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais — Universidade Estadual Paulista (UNESP, Bauru-SP); Doutora em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (USP / ECA). Pesquisadora e Professora Universitária UNESP (FAAC/DARG).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Departamento de Artes e Representação Gráfica. Av. Eng Luiz Edmundo Carrijo Coube, nº 14-01. Bairro: Vargem Limpa, CEP 17033-360 — Bauru, São Paulo, Brasil. E-mail: joedy@faac.unesp.br

Resumo: Esse artigo apresenta uma abordagem sobre a produção da artista brasileira Brígida Baltar (1959-), enfatizando-se as obras que compõem o “Projeto Umidades”. O recorte proposto prioriza as relações de afetividade e intimidade que se delineiam na poética da artista em ações que transitam entre o interior e exterior e dão sentido à paisagem enquanto permanência sensorial e imaginária.

Palavras-chave: Brígida Baltar / arte contemporânea / processo de criação.

Title: *Intimate Landscapes in the Works of Brígida Baltar: “Project Humidities”*

Abstract: *This paper presents an approach about the production of Brazilian artist Brígida Baltar (1959 -), emphasizing the works that compose the “Project Humidities.” The cut proposed prioritizes relations of affection and intimacy that are delineate in the poetics of the artist in actions that move between the inside and outside and give meaning to the landscape while sensory and imaginary permanence.*

Keywords: *Brígida Baltar / contemporary art, / creation process.*

Introdução

As relações de afetividade na intimidade doméstica constituem presenças marcantes na obra de Brígida Baltar. Impregnadas de poesia, suas criações surgem na efemeridade da vida como registros femininos do delicado e do silencioso, expansões pessoais que ganham significados ao personificarem

imagens compartilhadas em um universo de sonhos. Nascida no Rio de Janeiro (1959–), a artista brasileira multimídia tem nos vídeos e fotos os registros de seu processo criativo, ao passar pela performance, desenhos ou pinturas no chão ou em paredes. Utilizando os materiais em um continuum que os reaproveita, cria a partir do pó de tijolos, de líquidos coletados, entre outros. Da transitoriedade desses materiais e do interesse pelo que não é valorável, deu origem ao “Projeto Umidades”.

Composto por fotografias e vídeos desenvolvidos entre 1994 e 2001, o “Projeto Umidades” resulta da sequência de três séries: Coleta da Neblina, Coleta da Maresia, Coleta do Orvalho. Imagens registram as ações na coleta e encapsulamento das umidades atmosféricas e para isso a artista utilizou balões, “pipetas” e pequenos frascos de vidro feitos por ela mesma para armazenar os líquidos (Figura 1, Figura 2, Figura 3).

Em uma abordagem minuciosa, sensações e sentimentos são priorizados como meios para a contemplação que constrói a paisagem a partir da preservação do intangível e do transitório, como vestígios a serem resgatados futuramente.

Interessa-me a construção da paisagem na poética de Brígida a partir do registro do efêmero, desafiando a diluição da materialidade e das linguagens artísticas como trânsitos da memória a partir da experiência sensorial. Minha ênfase está no processo de criação e manifestação do fazer artístico enquanto contemplação do ambiente, durante os quais a natureza ressurrece na experiência da desmaterialização do espaço real para o poético, desconstruções imateriais à medida que ocorrem a evaporação, a limpeza, a reciclagem, a diluição. Água, ar e terra se transformando em lembranças.

Nas leituras das obras identifico-me com textos de Anne Cauquelin e Gaston Bachelard. Em “A Invenção da Paisagem” (2004) e “A Poética do Espaço” (1957) encontro trechos que parecem tratar de momentos descritos pela artista, dando-me suporte às reflexões sobre a abordagem da natureza no século XXI e sobre o convite ao espectador por meio dos valores da intimidade. Dessa forma, busco, na criação poética expressa nas ações, a permanência da memória e do imaginário.

1. Caminhando pelos campos

Olhar para Brígida Baltar caminhando pela névoa em meio ao campo e à praia evoca em mim a presença em sonhos, o adentrar em um ambiente de aconchego e proteção existentes somente em reconditos, o espaço externo presentificando as características, qualidades do que é interno, íntimo, como se por um instante visualizasse sensações e anseios da alma, personificações das emoções.

O “conjunto de umidades” envolve o que é intrínseco à vida, como se, ao hidratar-nos e ao sentirmos a identificação com a natureza sendo hidratada,

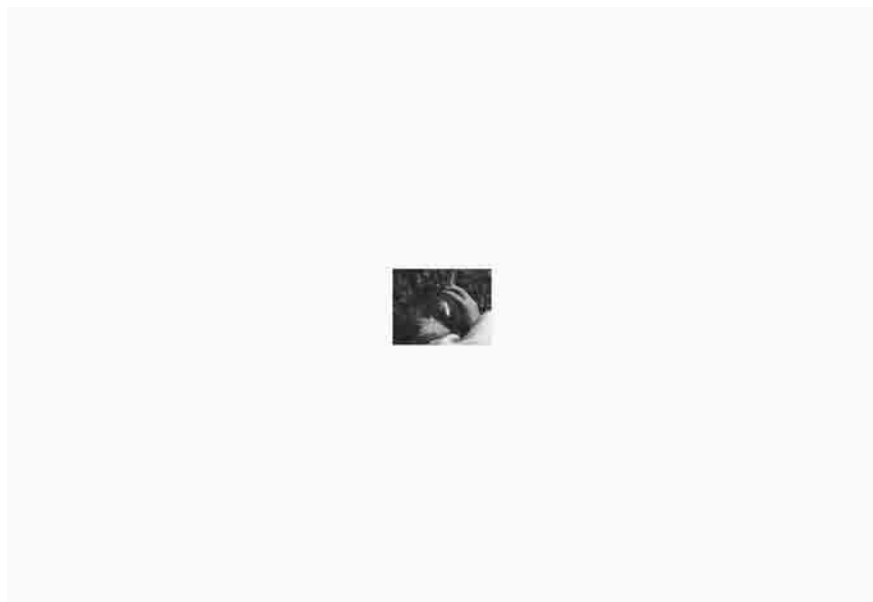


Figura 1 · Brígida Baltar (2002), "Coleta da Neblina".
Fotografia, 63 x 94 cm. (Baltar, c.2010b)

Figura 2 · Brígida Baltar (2001), "Coleta da Maresia".
Fotografia, 63 x 94 cm. (Baltar, c.2010a)

Figura 3 · Brígida Baltar (2001), "Coleta de Orvalho",
frame do vídeo DV, 1min33. (Baltar, c.2010c)

lembrássemos de que as nossas almas são as mesmas de nossa infância, com as mesmas sede e necessidades. Nessa identificação, a alma contemplativa nos lembra a liberdade e em um gesto poético somos convidados e inseridos naquela paisagem bucólica.

Na poética da artista, nossa presença é prenhe de expectativas, pois ansiamos pelos gestos, beirando à co-autoria. Nesse instante, somos espectadores imersos nas paisagens híbridas das fotografias e dos vídeos, conforme nos diz a filósofa e artista plástica francesa Anne Cauquelin. Para ela, "A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa regra." (Cauquelin, 2007, p.8). Nas obras, vejo essa flexibilização de fronteiras em vários aspectos: no exterior e interior, no material e emocional; no sensorial e etéreo. Entretanto, a intimidade parece ser o alinhavo na mescla dos territórios, na imensidão da afetividade.

O caráter mimético em relação à natureza se dissipa, do ponto de vista realista e ganha um nível emocional e perceptivo, um convite aos sonhos à altura dos elementos que são coletados nas ações da artista: névoa, maresia e orvalho. Nesse contexto, há um deslocamento do olhar criador enquanto representação sujeita à perspectiva, que garante a abertura para o que não é visível, mas interno, pessoal.

A paisagem de Brígida não está sujeita a um regime ótico, não à mimese realista, mas à mimese afetiva aberta a aspirações da alma, de completude entre o que se retrai e o que se expande. Os registros filmico e fotográfico sinalizam instantes da memória, resíduos sensoriais a serviço de construções afetivas e perceptivas, o que nos aproxima do olhar do filósofo francês Gaston Bachelard. Na contemplação das ações poéticas, a "Poética do Espaço" é projetada:

Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão. Tere-mos várias provas disso se seguirmos os devaneios que têm início, na alma de Baudelaire, sob o signo da palavra vasto. Vasto é uma das palavras mais baudelaireanas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo. (Bachelard, 2008: 196)

Leio os vastos espaços nas obras como espaços de intimidade, infinitos em suas projeções internas, das quais o encapsulamento se torna uma metáfora. Bachelard, ao falar da dialética entre exterior e interior, algo extremamente presente na poética que transita entre os espaços da casa enquanto registros de afetividade e os da natureza, menciona metáforas fossilizadas ao questionar o fechado e o aberto. Entretanto, nos encapsulamentos, a névoa, a maresia, o orvalho se encontram "fechados", mas ainda os vemos (Figura 4,



Figura 4 · Brígida Baltar (2002), "Coleta da Neblina".
Fotografia, 63 x 94 cm. (Baltar, c.2010e)

Figura 5 · Brígida Baltar (2005), "Coletor de Orvalho",
vídeo. (Doctors, 2010)

Figura 6 · Brígida Baltar (2002), "Coleta de Orvalho",
frame do vídeo DV, 1min33. (Baltar, c.2010e)

Figura 5, Figura 6). Essa é a garantia para que continuemos experienciando-os.

Para Brígida, o fechado não significa encerrado, aprisionado, mas protegido, envolvido e, nos frascos transparentes, observado e cuidado. Da mesma forma, os vídeos são apresentados, as fotografias, como encapsulamentos do tempo e da experiência. A artista está protegida em suas ações, "fechada" e preservada em seu universo afetivo e é exatamente esse o distanciamento que nos permite compartilhar o momento de "fossilização" dessa experiência, quando e onde não há lugar para interrupções, somente a imersão do espectador, adentrando no universo onírico, poético.

Esse "trânsito" parece ser uma devolutiva perfeita para uma artista que iniciou sua carreira no fim do período de repressão militar no Brasil (1988). Contemporânea ao grupo que compôs a "Geração 80", Baltar presenciou o momento de anistia no país, o que parece potencializar o fato de levar à público e a espaços compartilhados, conteúdos pessoais e introspectivos. Nesse contexto, a liberdade é desfrutada em sua essência e vivenciada, o que a artista relaciona ao descanso, citando Novalis para destacar essa percepção na própria obra: "O pouso da alma é o lugar em que o mundo exterior e interior se encontram" (Doctors, 2010: 5). Para ela, isso constitui uma internalização de desejos, a preservação de uma intimidade interior. Há um lugar seguro, onde a contemplação testemunha o repouso e a serenidade.

Essa internalização é levada para as obras que vieram depois, dando suporte às construções artísticas posteriores. As criações são decorrências desse lugar seguro que nasce dos ambientes da casa, das experiências de afetividade, daí a grande carga feminina na obra da artista. Há um cuidado característico natural à maternidade, que emerge das paredes, do chão, das entranhas da casa construída e biológica dando vida a "Casa de Abelha" (2002), "Utopias e Devaneios" (2005), "Floresta Vermelha" (2006), "Voar" (2012), obras expostas na 25ª Bienal de São Paulo (2002), na 17ª Bienal de Cerveira, em Cerveira, Portugal (2013), na The Nature of things — Biennial of the Americas, em Denver, EUA (2010), dentre outras mostras.

Conclusões

A obra de Brígida Baltar apresenta reflexões do século atual, questionamentos sobre a materialidade e permanência da obra de arte, onde ainda se encontre o que é singular. Essas questões são apresentadas em ordenações, que longe de preservarem a visão mimética da natureza, buscam na experiência humana as relações construídas a partir do momento vivido, do valor e das lembranças instauradas nessas vivências. A preocupação da artista não é o registro do que perdura fisicamente na paisagem, mas do que perdura imaterialmente. Nos elementos efêmeros

como a névoa, a maresia, o orvalho, dissipados rapidamente, o momento também é desfeito. Essa paisagem é composta desde o instante em que os líquidos são capturados buscando-se a permanência dessa experiência na introspecção e no guardar, no preservar, ações impregnadas de intimidade. Momentos em que a alma, mais que o corpo, passeia pela natureza sem se esquecer de seus recônditos.

As paisagens se tornam íntimas por constituírem a presentificação da liberdade, protegida pela memória, pelo aconchego, em uma poética que resulta do deslocamento do pessoal, íntimo, entre espaços externos e internos. A criação nasce da vivência nesses espaços e do retorno aos cantos, ao interior, registrada e dispersa como a bruma, passando a contemplar os espaços da memória.

Referências

- Bachelard, Gaston (2008). *A poética do espaço*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8533624190
- Baltar, Brígida (c. 2010a). *Coleta da maresia*. [Consult. 2013-06-17] Fotografia. Disponível em <URL: <http://blogmamam.wordpress.com/2010/08/30/programa-professor-parceiro/900-brigida-baltar/>>
- Baltar, Brígida (c. 2010b). *Coleta da neblina*. [Consult. 2013-06-17] Fotografia. Disponível em <URL: <http://celezinski.blogspot.com/>>
- Baltar, Brígida (c. 2010c). *Coleta de orvalho*. [Consult. 2013-06-17] Frame do vídeo. Disponível em <URL: <http://www.digiplanet.com/>>
- Baltar, Brígida (c. 2012a). *Galeria Nara Roesler: Brígida Baltar*. [Consult. 2013-08-21] Texto e fotografia. Disponível em <URL: <http://www.nararoesler.com.br/sobre/brigida-baltar>>
- Baltar, Brígida (c. 2012b). *Obvius*. [Consult. 2013-08-21] Fotografia. Disponível em <URL: <http://loung.obviousmag.org/restos/2012/04/brigida-baltar-em-busca-do-efemero.html>>
- Canton, Kátia (2009). *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9788578272272
- Cauquelin, Anne (2008). *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70, ISBN: 9789724414041.
- Doctors, Marcio (2010). *Passagem secreta*: livro da obra de Brígida Baltar (Prêmio Conexão Artes Visuais Funarte). Rio de Janeiro: Circuito. ISBN 10: 8564022001.
- Instituto Cultural Itaú (2007). *Brígida Baltar*. [Consult. 2013-08-08] Banco de dados. Disponível em <URL: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1286&cd_item=2&cd_idioma=28555>

La imagen del paisaje como eje central de representación en la obra de la artista Paula Almozara

YULY MARTY LOCATTO DE CARVALHO*

Artigo completo recebido a 3 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Chile, artista Visual. Licenciatura Plena e Bacharelado em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas PUC, Brasil.

Afiliação: artista independente. E-mail: marty.yuly@gmail.com

Resumen: Paula Almozara, artista visual brasileira, crea por medio del paisaje una fusión entre espacio, tiempo y memoria afectiva que es el reflejo de experiencias, sensaciones y observaciones momentáneas que reinventa y reestructura explorando la fotografía como recurso técnico y como lenguaje en sí mismo.

Palabras clave: paisaje / imagem / memoria.

Title: *The image of landscape as the central representation in the work of the artist Paula Almozara.*

Abstract: *Paula Almozara, Brazilian visual artist, creates landscape through a merger between space, time and emotional memory (which is a reflection of experiences, feelings and momentary observations) that reinvents and re-structures exploring photography as a technical resource and how language itself.*

Keywords: *Landscape / image / memory.*

Introducción

El paisaje emerge de la mirada. Delimitadora, selectiva y culturalmente mediatizada, nuestra mirada sobre la realidad espacial provoca una transformación o, mejor dicho, un desplazamiento de lo inabarcable a lo concreto, de lo material a lo inmaterial, de lo objetivo a lo subjetivo. Es mediante la mirada que la unicidad de la naturaleza queda fragmentada dando lugar a 'algo' que será esencialmente diferente a ella por contemplar desde su origen la individualidad, ese algo es el *paisaje* de formas precisas

pero de significados polisémicos que se separa de la naturaleza totalizada.

La artista brasileira Paula Almozara indaga en torno a la posible transformación y aplicación de materiales, elementos visuales y sonoros que al mezclarlos dan origen a nuevas formas de ver y sentir el paisaje, donde nada es puramente objetivo ni estrictamente subjetivo. Es una creación híbrida, entre lo real y lo inventado, imaginado, sentido o esperado.

La obra de Almozara, aborda el paisaje como contenedor de ideas, como vehículo de información y no como mero hecho anclado a leyes formales, arriba tanto a la manipulación de las imágenes encontradas como a la construcción completa de estas, lo cual inevitablemente desemboca en la exploración de otros medios, cuestionándose los límites de unos y otros, dando origen a paisajes creados por un imaginario particular.

El presente artículo pretende abordar el paisaje en la obra de la artista como vehículo de ideas, como información, como activador, como sujeto, explorando algunas obras de la artista en donde es posible evidenciar experiencia de permanente construcción y reconstrucción del proceso creativo.

1. Manual de localización imaginaria

“Manual de localización imaginaria”, es un conjunto de producción poética, formada por una serie de trabajos en que la artista nos muestra la relación entre percepción e imaginación del espacio circulante y del desplazamiento posible o no en un supuesto espacio. La producción busca una reflexión visual con los medios contemporáneos de desplazamiento y localización.

En su obra se mezclan fragmentos de experiencias reales y ficticias que, unidas, reinventan y re-estructuran las posibilidades formales de representación de un lugar, espacio-subjetivo que está en constante “interferencia” estableciendo así, una disonancia entre representación/realidad, imponiéndonos su *imagen* de un lugar; una imagen elaborada y asumida o no por los espectadores tratando de identificar trazos de la naturaleza.

2. “Ponto X/Mapa | Ponto 0/Mapa”

“Ponto X/Mapa | Ponto 0/Mapa” del 2009 (Figura 1), es la primera serie de “Manual de localización imaginaria”. En esta obra la artista problematiza las relaciones visuales y conceptuales sobre la localización espacial y elementos técnicos que se utilizan para llevar a cabo el proceso de desplazamiento.

Lo que pretendo es una apropiación de una forma no-realista y no-funcional de ciertas situaciones y dispositivos tecnológicos de localización con la intención de provocar una disonancia entre la utilización de esos medios y nuestra relación con los procesos de orientación espacial (Almozara, 2010).



Figura 1 · Punto X/Mapa | Punto 0 / Mapa.
Fotografía digital impresa sobre PVC expandido,
montaje en caja de madera con laca negra.
Díptico; 45 x 180 x 5 cm. Fuente: Paula Almozara.

Si apreciamos la Figura 1 podemos entrar en el campo de la ‘visión territorial’, como la que nos proporciona la cartografía, las fotografías aéreas o las imágenes de satélite. En este sentido, podemos reconocer cierta paradoja en la percepción del paisaje; si por una parte precisa de un cierto distanciamiento para poder captar el conjunto, se exige a su vez un acercamiento, un adentrarse en el paisaje para poderlo interpretar. El escritor Antonio Arsón; “Fotografía y Literatura o modelos para pensar Territorio y Paisaje, tal vez soñar” hace una reflexión interesante al afirmar que frente al carácter descriptivo de la ‘visión territorial’ y su imposición de un punto de vista fijo, la ‘visión paisajística’, más que describir paisajes los *descubre* mediante la mirada. Sin duda, la reflexión recae en la relación entre paisaje y desplazamiento que la artista hace incorporando los aparatos tecnológicos como referencia de la vida contemporánea.

En el espacio de la representación, ese en que las formas no sólo definen objetos reconocibles sino que dibujan significados, porque además de registrar la realidad, reflejan su forma particular de ver y sentir el Paisaje. Tales significados deben partir también de una educación de la mirada, una educación visual;

Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. [...] Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. (Arnheim, Rudolf, 2000)

En “Ponto X/Mapa | Ponto o/Mapa”, están presentes cortes, edición, supresión y desenfoque, provocando la sensación de ajustar lo que estamos viendo, como si nuestros ojos fuesen una cámara. Las imágenes presentes en la obra como dicho anteriormente, no tienen relación con lo ‘real’, incitando un desplazamiento que problematiza las relaciones visuales y conceptuales sobre la

localización espacial y los elementos técnicos, que son utilizados para llevar a cabo el desplazamiento. Las marcas de locales (marco X, un mapa, punto o), que vemos en la obra están fuera de foco lo que hace imposible reconocerlas, obligándonos a distanciarnos para poder percibirlas totalmente (otro aspecto relacionado con la percepción del paisaje y función de la situación del observador sería el de la distancia física que se establece entre éste y la escena contemplada, o sea la distancia que permite observar el espacio con una perspectiva de conjunto), de esta forma se elimina la función del ‘mapa’ y puntos de orientación. Lo interesante aquí es el enfrentamiento a que la artista nos coloca entre la utilización de esos medios con nuestra propia relación con los procesos de orientación espacial y de identificación.

En las representaciones visuales la ‘realidad’ parece que está presente, aunque no lo esté. Es esta ‘ilusión de realidad’ una de las características fundamentales de las imágenes que nos facilitan su reconocimiento y, por tanto, su lectura. Opuestamente, la artista nos lleva a esa ‘ilusión de no realidad’, frustrando nuestras expectativas de identificación inmediata de lo que estamos viendo. Sin olvidar que toda imagen, efectivamente, mantiene un nexo indisoluble con la realidad. Un nexo que se va modificando (ascendiendo o descendiendo en los niveles de esa escala) en función de los gustos estéticos de la época, de las teorías artísticas, de la habilidad, formación o interés del propio artista, etc.

3. Lugares imaginarios

“Lugares imaginarios”, 2011 es otra serie que hace parte de “Manual de localización imaginaria”, esta serie se construye a partir de una secuencia de imágenes de lugares ficticios, referencia sacada del libro *Diccionario de lugares imaginarios*, de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi (2003)

El primer conjunto de esta obra “Lugares imaginarios 1” (Figura 2), está formada por representaciones visuales de la entrada de “Erewhon” tierra ficticia del libro homónimo de Samuel Butler, publicado en 1872. El acceso a esta tierra es descrito en *Diccionario de lugares imaginarios* como “hecho por la garganta de un río que baja de montañas muy frías” (Manuel e Guadalupi, 2003. p 143).

Escogidas al azar, sin identificar los lugares a que corresponden, las imágenes construyen varias veces la entrada de “Erewhon” entrada que en la obra es presentada con ciertos aspectos de paisajes inhóspitos.

Almozara nos presenta una historia contada por imágenes que fueron escogidas por sus características visuales. El tratamiento que la artista da a las imágenes incorpora un proceso gráfico, que convierte el archivo digital en una impresión a laser sobre papel, que es transferida manualmente para una chapa de PVC rígida. La técnica utiliza resina acrílica como modelador de la imagen sobre el soporte,

que es una chapa rígida e higroscópica permitiendo que la imagen resinada fique impregnada sobre el PVC sin que ocurra inestabilidad en su dimensión. Lo interesante en este proceso, es que la artista puede controlar el proceso de transposición, así, el descalque es exacto o en ocasiones provoca la supresión de la imagen "no proceso de trabalho desenvuelto há uma preferencia pela incorporação de acasos e erros que geram falhas na imagen original". (Almozara, 2011)

Tal como su título lo dice, "Lugares imaginarios 1" evidencia imágenes de paisajes que no fueron contruidos por la imaginación, sino que se trata de imágenes capturadas de internet y tratadas con el fin de 'eliminar vestigios significativos de referencia', paisajes como fenómeno que se abstrae de la realidad para convertirse en objeto de contemplación y reflexión.

Como desdoblamiento instaurativo del trabajo anterior, el segundo conjunto de "Lugares Imaginarios 2", se contextualiza como una especie de trabajo en curso, en el cual nuevos elementos son incorporados a cada exposición. En ese aspecto podemos ver la exploración y premisa de un flujo cambiante de elementos, que crea situaciones visuales a partir de como la ciudad de "Ercília" (Calvino, 2004) es descrita en el *Diccionario de lugares imaginarios* (Manguel e Guadalupi, 2003: 142-3).

La instalación utiliza la fotografía en transferencias de chapas de PVC (Figura 3), en pequeñas retroiluminaciones y en proyectores de diapositivas y video, determinando también una especie de historia entre las "generaciones" de dispositivos utilizados.

La artista nos ofrece una estructura básica conceptual que resalta el aspecto mutante, determinado por la forma como los habitantes de "Ercília" construyen su ciudad y sus relaciones.

En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienen hilos entre los ángulos de las casas, [...] Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos. [...] Vuelven a edificar Ersilia en otra parte. Tejen con los hilos una figura similar que quisieran más complicada [...] Viajando así por el territorio de Ersilia encuentras las ruinas de las ciudades abandonadas, sin los muros que no duran, sin los huesos de los muertos que el viento hace rodar: telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma. (Calvino, Italo: 2012)

Almozara, nos invita a recorrer una ciudad inventada, en donde la disposición de las imágenes forma una lectura irregular que 'narra lo que sucede en esa ciudad'. Al leer la descripción de la ciudad de Ercília de Italo Calvino, es inevitable no hacer referencia al Género Fantástico en donde el realismo mágico se hace presente. Siguiendo la definición de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1970. Lo fantástico es un género que se caracteriza por



Figura 2 · Lugares Imaginarios 1. Conjunto de 11 imágenes realizadas a partir de transferencia de imágenes impresas en láser y preparadas con resina acrílica modelado sobre chapa de PVC rígido. 18 x 25 cm, 2011.

una “percepción particular de acontecimientos extraños”. En la obra de Almoza-
ra ‘tales acontecimientos’ se ven reflejados en la forma como estos son incorpora-
dos y representados, introduciendo así nuevos dispositivos, imágenes y cables de
fuerza agregados, provocando una acumulación que imposibilita la percepción
de los puntos de conexión entre los artefactos y fuentes de energía, y es aquí, en
dónde la obra hace referencia a la ciudad que Calvino nos describe, creando un
diálogo indirecto de extrañeza. La ciudad que la artista nos muestra sufre la au-
sencia, la soledad y el abandono al igual que la ciudad de Ercília.

Conclusiones

Lo interesante en “Manual de localización imaginaria”, es que a lo largo del
conjunto de trabajos realizados se establece una secuencia de producciones
experimentales que están sujetas a constantes cambios, alteraciones, correc-
ciones y adhesiones en el transcurso de su construcción, es importante como el



Figura 3 · “Lugares imaginários 2”, 2011, da série Manual de localização imaginária”. Impressão digital e transferência sobre chapa de PVC rígido. 18 cm x 24,5 cm.

proceso “inacabado” está presente en toda la obra, un proceso constante que visa a la incertidumbre de lo que irá a venir, que está configurado en la mayor parte de los trabajos en obras en proceso, reduciendo el paisaje a memoria, haciendo una relación de desplazamiento real e imaginario.

La obra de la artista es el reflejo de un diseño no lineal de memoria, la huella del pasado es la que conforma el presente, el montaje suma la sugerencia de que el pasado irrecuperable se modifica también por las experiencias posteriores, y asimila la fragilidad de la memoria, cuyas imágenes de paisaje inacabado o modificado se reiteran a lo largo de su obra en una nueva representación de espacio.

Referencias

- Arnheim, Rudolf (1995) *Arte y percepción visual: psicología del arte creador nueva versión*. Madrid: Alianza.
- Arsón, Antonio (2008) *Fotografía y Literatura o Modelos Para Pensar Territorio y Paisaje, Tal Vez Soñar*, en Javier Maderuelo (coord.): *Paisaje y Territorio*. Madrid: ed. Abada,
- Aumont, Jacques (2001) *A imagen*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Calvino, Italo (2012) *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Manguel, Alberto; Guadalupi, Gianni (2003): *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2009) *Miradas sobre el Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Merleau-Ponty, Maurice (1999) *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes,
- Tzvetan Todorov (2005) *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: ed. Coyoacán,

Atravesando bosques: artificios desde lo natural

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*España, artista y profesor universitario. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: cantalozella@ub.edu

Resumen: El presente artículo analiza el trabajo reciente de Gerard Ortín -dedicado a la interacción con el paisaje-, donde los cruces entre lo natural y lo artificial se constituyen como ejes temáticos. Se plantean diferentes problemas acerca de la noción de paisaje (entendido este como una construcción sociocultural), la acción del hombre con la técnica y las representaciones resultantes.

Palabras clave: Ortín / fotografía / vídeo / jardín / artificio.

Title: *Crossing woods: live artifices*

Abstract: *This article examines the recent works of Gerard Ortín dedicated to his interaction with the landscape, in which the key themes are the interconnections he establishes between the natural and artificial worlds. It raises various problems concerning the notion of landscape (understood as a socio-cultural construction), the action of man and the technique and the resulting representations.*

Keywords: *Ortín / photography / video / garden / artifice.*

Introducción

La idea de paisaje — y por extensión, de naturaleza — está dominada por connotaciones socioculturales que impiden una aproximación objetiva. Entre sus representaciones se suman las versiones idealizadas, las realistas, las oníricas o las de cualquier otra manifestación de estilo. El paisaje es fruto de un ecosistema que está en permanente movimiento gracias a la acción de sus agentes. La mutabilidad de la topografía se debe, entre otras cosas, a la acción humana perpetrada a través de la técnica, siendo los territorios dominados por el hombre los que actualmente tienen más posibilidad de expansión, y relegando los espacios de naturaleza virgen a zonas de preservación; lugares a los que metafóricamente se podría llamar «jardines».



Figura 1 · Gerard Ortín (2012). *Sima*. Vídeo 7'.
Barcelona. (Imagen cedida por el artista).

La obra de Gerard Ortín (Barcelona, 1988) se acerca a las complejas nociones de paisaje y naturaleza, generando narrativas que tanto implican la mitología de lo natural como de la técnica. Las simbologías del jardín y del bosque, atravesadas por el lenguaje tecnológico, constituyen su campo de trabajo.

1. Jardines y lentes

El jardín es un microcosmos que alberga una visión subjetiva de la naturaleza; es una racionalización del espacio donde distintas especies vegetales y animales encuentran un lugar apropiado. Las fragancias, los colores, las formas y el movimiento se armonizan siguiendo las reglas de un gusto personal, para así poder ofrecer un entorno ideal. Al igual que otros modos de coleccionismo, la jardinería define el estilo de sus propietarios, incorporando los elementos necesarios para satisfacer necesidades que van más allá de la simple estética:

Este montaje es sin duda una expresión personal del gusto, pero también puede ser un pequeño sistema cibernético en el que el coleccionista se transmite un mensaje a sí mismo sobre la naturaleza del mundo, reorganizando sus fragmentos a la manera, o en la misión, de un arqueólogo (Shepard, 2003: 207).

Se puede ver el jardín como un estado transitorio entre la racionalidad doméstica y la naturaleza, pues es en esencia natural, incluso cuando su forma y estructura están manipuladas y sometidas a una organización que compite con el ecosistema que la acoge. Pese a todo, es un continente vivo donde lo natural se expande e intenta tomar las riendas una y otra vez. En su óptimo aspecto, el

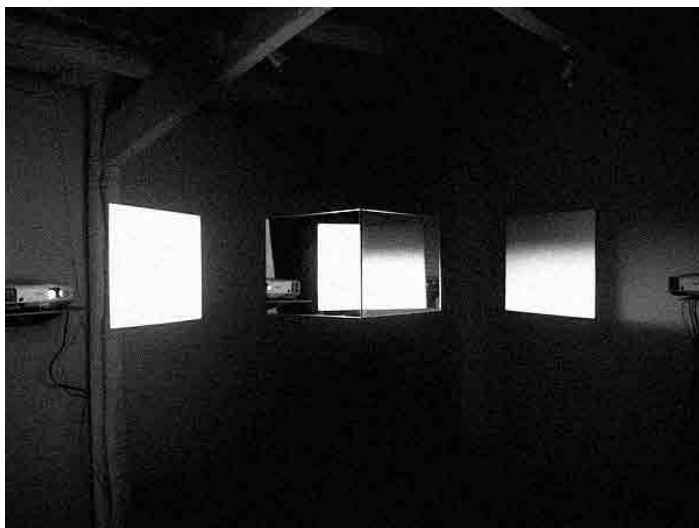


Figura 2 · Gerard Ortín (2013). *Inframince*. Vídeo-instalación. Medidas variables. Sabadell. (Imagen cedida por el artista).
Figura 3 · Imagen de la acción de Gerard Ortín *Intravia* (2012). (Fotografía cedida por el artista).

jardín se constituye como el lugar idóneo para aquellos que desean retirarse a un confortable entorno, o para los que quieren observar y estudiar las plantas. Yu-Fu Tuan indica que el hábitat humano se puede dividir, en una clasificación dicotómica simple, en las siguientes categorías: «con carpintería» y «sin carpintería» (Tuan, 2007: 107). Desde esta perspectiva, los jardines, los pastos y los campos agrícolas son espacios intermedios, constituidos por una naturaleza organizada en formas geométricas y de gran contenido simbólico:

Como la catedral, el jardín o el parque representan el punto en donde la interpretación de la experiencia en la naturaleza es una transición entre lo mítico y lo racional, entre un personal e interno sentido de la identidad y el universo (Shepard, 2002: 116).

Parte de la experiencia artística de Gerard Ortín se desarrolla en la adaptación doméstica del jardín. Él entiende el espacio natural como un laboratorio mudable que ofrece incontables posibilidades de acción. Para el artista, la floresta no es solo aquella naturaleza controlada puesta al servicio de una mejor calidad de vida, sino también un primer acceso a lo desconocido que aún sigue albergando el bosque. Ortín sitúa la atención en los sitios donde lo vegetal avanza; su mirada se fija tanto en lo micro como en lo macro, mezclando ambos mundos en su imaginario sin tener en cuenta jerarquías de tamaño. Con ello plantea varias cuestiones entorno a la percepción y representación de la naturaleza. Conocedor de la incapacidad de los propios medios para acercarse objetivamente al objeto retratado, huye de la interpretación y centra su objetivo en el intento de captar y mostrar, con artilugios ópticos, una perspectiva mediada que sea paralela a lo visible. Lo tecnológico asume un papel relevante en su relación con el ecosistema; los aparatos se interponen como filtros de una recepción puramente fenomenológica del terreno, imponiendo sus propias normas. Son interferencias que maquillan la visión y la transforman. Puesto que toda visión de la naturaleza es una representación dominada por un sistema cultural, El artista recurre a los aparatos para así obtener un producto tecnificado, que no hace más que resaltar el carácter artificial de toda imagen. Para él, “las fotografías pasan a ser una representación icónica del entorno, a través de las cuales se puede reconstruir la totalidad del terreno”. Esto se puede ver en el vídeo *Sima* (2012), donde la cámara penetra repetidamente el agujero de un árbol (Figura 1). Las connotaciones eróticas se gestan con el movimiento de luces intermitentes y los temblores de la imagen provocados artificialmente. La visión resultante es la de una naturaleza antropomórfica que recupera el vínculo entre lo sexual y lo desconocido; iluminada con colores violáceos, rojizos y virajes al negro se refuerza, en un guiño freudiano, el tono abismal. Algo distinta es la vídeo-instalación *Inframine* (2013), construida a base de espejos y aparatos audiovisuales de



Figura 4 · Imagen de la acción de Gerard Ortín *Intravia* (2012). (Fotografía cedida por el artista)

construcción propia, en la que se proyecta una película estereoscópica elaborada a partir de filmaciones de plantas, maquetas, tomas alteradas y algún que otro trucaje técnico (Figura 2). La doble imagen presenta desencajes y desplazamientos entre sus partes; cuando aparece el error, el efecto tridimensional queda anulado, eliminando a su vez el efecto mágico de las ópticas. Estos saltos provocan elipsis visuales que afectan el acto de ver: vemos mal, pero al fin y al cabo vemos. Lo que se rompe es la lógica visual preestablecida mediante un sistema que impide anticiparse a visiones futuras, con lo que se insta a que sea el mismo espectador quien encuentre los recursos para situarse dentro de las fracturas. Se abre así una zona de incertidumbre análoga a la que Morin detectó entre “el cerebro y el medio ambiente, que es también la que existe entre la subjetividad y la objetividad, entre lo imaginario y lo real” (Morin, 1974: 126). En resumen, todo el dispositivo está programado para producir experiencias fuera de la representación.

2. Paseos por el bosque

Las propuestas más radicales de Ortín son las que plantean una vivencia directa con el entorno. Son los márgenes despoblados y las zonas naturales preservadas los sitios elegidos para llevar a término paseos en grupo que se convierten en acciones de reconocimiento topográfico. El terreno se interioriza cuando se palpa y se transita; es así como pueden surgir las topofilias, es decir, los “lazos afectivos con el lugar” (Tuan, 2007: 129). De todos sus paseos, el más emblemático es *Intravia* (2012), que de alguna forma recupera el sentimiento romántico que entendía la naturaleza como algo desconocido. Las directrices de esta acción instaban a que los participantes sometieran sus cuerpos a la dureza del terreno durante tres

horas de camino, andando a oscuras y en silencio, con la única ayuda de un frontal lumínico para una de cada tres personas. Los trechos discurrían por senderos de jabalíes y desniveles de tierra, por los que a veces se tenía que ir a rastras. Este procedimiento favorecía una relación grupal rítmica e introspectiva. El recorrido estaba dividido en distintas fases dominadas por luces e instalaciones sonoras, que marcaban los tempos del paseo. De esta manera, las distintas intervenciones que hacían que el contacto con lo natural se viera alterado por el tinte de lo artificial, otorgaban al conjunto connotaciones cinematográficas. Por ejemplo, a mitad del camino, el grupo entró en un tubo de cincuenta metros de largo con las luces apagadas. Una vez allí, dos personas situadas en el exterior e iluminadas con luces rojas ofrecieron un concierto con *pure data patches*. Estos sonidos claramente sintéticos de viento, truenos o tormenta, emitidos dentro de una estructura de hormigón a cuatrocientos vatios convertía la situación en algo más corporal que musical (Figura 3, Figura 4). Contrariamente a lo que a priori pueda parecer, al final de la acción se consiguió crear una sensación de recogimiento, que contrastaba vivamente con las duras experiencias físicas del contacto con un entorno agreste.

Conclusión

El antropomorfismo de la naturaleza es una de las claves del trabajo de Ortín, quien parece retomar la idea de las corrientes animistas para construir efectos fantasmagóricos inspirados en las imágenes del subconsciente o arquetipos. En efecto, el artista se acerca al paisaje como si este fuera un ente orgánico y una vez dentro, emulando un esoterismo tecnificado, intenta buscar su alma o los trazos de ella que apelen a la realidad psíquica. Tanto las acciones en el bosque, como los vídeos y fotografías que salen de jardines y entornos próximos redundan en este propósito. Claro que no se puede decir que el suyo sea un trabajo donde la mística reine; al contrario, es un ejercicio especulativo de raíces postestructuralistas en el que domina el lenguaje de la técnica: interviene en el encuentro y contamina el resultado. Lo natural se disecciona con herramientas ópticas, en un ensayo deconstructivo que pone en cuestión tanto la posibilidad de representación como las capacidades de la tecnología.

Referencias

- Tuan, Yi-Fu (2007) *Topofilia*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina. ISBN: 978-84-96614-17-8
- Morin, Edgar (1974) *El paradigma perdido: el paraíso olvidado*. Barcelona: Kairós. ISBN: 84-7245-063-5
- Shepard, Paul (2002) *Man in the Landscape*.

A Historic View of the Esthetics of Nature. Georgia: The University of Georgia Press. ISBN: 978-0-8203-2440-1

- Shepard, Paul (1990) "The Garden as Objets Trouvés" in Shepard, Paul (2003) *Where We Belong. Beyond Abstraction in Perceiving Nature*. Georgia: The University of Georgia Press. ISBN: 0-8203-2420-5

Mergulho na Meia-Praia em visita a Joaquim Bravo

JOÃO LUÍS ANTUNES SIMÕES*

Artigo completo recebido a 5 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013.

*Portugal, pintor e desenhador. Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. Frequenta o curso de doutoramento nesta Faculdade. Professor de Artes-Visuais do Ensino Básico e Secundário.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: simoes.joaoluvis@gmail.com

Resumo: Neste artigo tento mostrar a multiplicidade de pontos de vista que a paisagem como género pictural oferece à contemplação, espelhando uma universalidade temática, que a transforma em médium, i.e. meio artístico de olhar e de figurar o mundo. Joaquim Bravo pinta o seu sentir e reflexão sobre a paisagem. A sua obra provoca-me uma dualidade: o entusiasmo que nasce do coração e o desafio intelectual que exige ao meu discernimento.

Palavras-chave: paisagem / Joaquim Bravo.

Title: *Diving at Meia-Praia when visiting Joaquim Bravo*

Abstract: *In this meta-paper I try to show the multiplicity of view points which landscape as a art genre conveys to contemplation, mirroring a thematic universality capable to transform it in a medium, i.e. a way how to look at and depict the world. Joaquim Bravo pictures in landscape what he is feeling and reflecting about it. His work arises in me a duality: exhilaration from the heart and intellectual challenge which demands my insight.*

Keywords: *landscape / Joaquim Bravo.*

Introdução

Visitar Joaquim Bravo no Verão era um ritual de muitos amigos seus de Lisboa, um mergulho na Meia-Praia fazia, decerto, parte da estadia. Vim a conhecê-lo mais tarde, quando vi na Fundação Calouste Gulbenkian em 2000 uma retrospectiva da sua obra intitulada “Joaquim Bravo”. Por coincidência, ou sincronia dos elementos, esta exposição também aconteceu no Verão desse ano. Aí, aceitei a sua hospitalidade criativa, mergulhei na sua obra e claro está na sua Meia-Praia.

Joaquim Bravo nasce em Évora a 7 de Dezembro de 1935. Nessa cidade é colega de liceu de Álvaro Lapa e anos mais tarde conhece António Palolo. Participa no VI salão de Arte Moderna na SNBA em 1963, onde conhece António Areal que se interessa pelo seu trabalho. A amizade com António Areal abre-lhe perspectivas artísticas e expressivas, que estão subjacentes à formação do seu pensamento pictural, cuja natureza é abstracta quer em termos de formas, quer no modo como conceptualiza a realidade visível, à qual nunca deixou de prestar cuidada atenção. De 1964 a 66 reside na Alemanha onde toma contacto com a pintura contemporânea internacional. Bravo procura uma linguagem própria, que expresse sua originalidade, tem a seu favor uma cultura artística consistente, que enquadra teoricamente o seu processo plástico. É um leitor atento de temas versando as artes plásticas e a literatura. O seu processo pictórico funda-se numa perspectiva da arte enquanto experiência física, mais do que num olhar construído a partir da estética. Contudo arte não ilustra vivências, mas é o produto da sedimentação e síntese da experiência do olhar e do sentir. Em 1966 regressa a Portugal e fixa residência em Lagos. É nos anos 80 que Bravo atinge a sua maturidade artística e realiza uma série de exposições individuais. Participa na 19ª edição da Bienal de São Paulo de 1987. As exposições multiplicam-se dentro e fora do país. Morre em Lisboa em 1990.

O conceito de paisagem é nas palavras de James Elkins *confuso* (DeLue, 2008). Essa confusão advém da sua natureza ser tão geral e contraditória sendo difícil encontrar uma linha de estudo orientadora, pois abre-se a uma diversidade de saberes e de olhares. Elkins observa que nós não a conseguimos ver porque estamos imersos nela. Nessa imersão aloja-se a experiência e por isso a obra de Bravo radica-se na universalidade deste conceito que espelha a complexidade do relacionamento humano consigo próprio e com o outro; o desenho tem uma natureza íntima, a pintura dirige-se ao espectador, na relação com o qual Bravo formula nos seus cadernos: "Desenho distância. Pintura aproximação." A paisagem é um género pictural e também é um meio de expressão artística que figura os olhares que dirigimos à natureza e às sensações que recebemos de volta. W.J.T. Mitchell diz que: "a paisagem não é um género artístico mas um medium" (DeLue, 2008). Dessa afirmação uma ponte evolui ligando tudo à paisagem. Se organizarmos esse "tudo" por disciplinas vemos como todas se correspondem com ela: pintura, natureza, ciências humanas, mítica, simbólica, geometria e matemática, para apenas citarmos algumas. Falar da paisagem é descortinar dentro de múltiplos pontos de vista, qual o que nos interessa destacar. Qual é o que interessava a Bravo? Tentamos dar resposta quando falarmos da sua poética.

Este artigo divide-se em três capítulos.

No primeiro queremos alcançar a Meia-Praia pelos caminhos pictóricos que

Bravo abriu até lá. O processo pictórico de Bravo é fascinante de seguir, de uma forma concisa podemos vê-lo orientado ao longo de três eixos. O primeiro deve a Malévitch, à nova abstracção e ao minimalismo a libertação do imperativo da expressividade; o segundo vai buscar a origem de uma displicência estética a Dada e a Duchamp; finalmente o terceiro reside numa poética de oposições que criam cintilação.

No segundo capítulo detemo-nos na visualidade da poética do pintor. A partir de alguns desenhos duplos do artista, podemos *ver* os conceitos poéticos nascidos de metáforas literárias.

No terceiro capítulo somos chegados à Meia-Praia, aí ensaiaremos uma interpretação possível desta obra pictórica.

Procuramos ver o que encerra esta pintura, concordando com Bravo, que no final sobra sempre o quadro (Freitas, 2000).

1. Chegar à Meia-Praia

A atitude de displicência estética que vemos nesta pintura de Bravo, radica-se numa reflexão continuada sobre o discurso e a realização pictural sobretudo o das vanguardas do séc. XX. Displicência no acto artístico e não face à experiência de vida que é vista como símbolo de um ponto de vista original sobre o mundo. A Meia-Praia pertence ao conjunto das obras maduras do artista. Os caminhos até aí chegar, foram passados pelo crivo da experiência, pautada por três eixos orientadores. Das experiências abstracto-expressionistas (Figura 1), Bravo reteve a liberdade do gesto, a certeza de uma relação física e ritual com a pintura e a convicção de um sabor abstracto na sua obra.

O primeiro eixo surge da reflexão sobre o suprematismo de Malévitch e a escultura minimalista que lhe oferece o sentido da forma. Forma que imana do referente visível e tem com ele uma relação não imitativa, mas a procura de sua energia essencial. O segundo trata da experimentação Dada e do gesto humorado de Duchamp, que investem leveza e simplicidade à figura dessa essência, esta radica-se no concreto da estrutura do motivo e não numa visão metafísica inefável. No terceiro, gesto e forma tornam-se os pilares da sua linguagem plástica (Figura 2), ambos são insuflados por uma poética que Bravo tornou visual.

2. Os desenhos duplos

Há uma poética imanente na obra de Bravo que se estrutura através de pares de elementos em oposição, aí reflecte-se a qualidade do número 2, como nos explica Elkins. As díades são pares de elementos que cumprem o princípio da oposição, por exemplo masculino e feminino, deste universo exclui-se um par como sal e pimenta que consideramos opostos por convenção (Elkins, 1999).

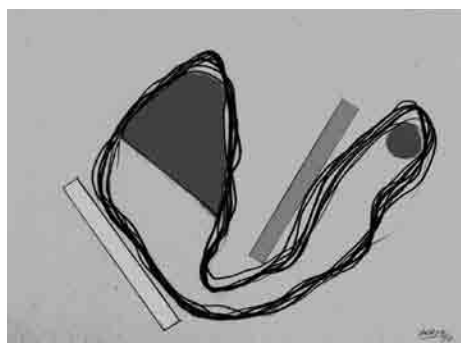
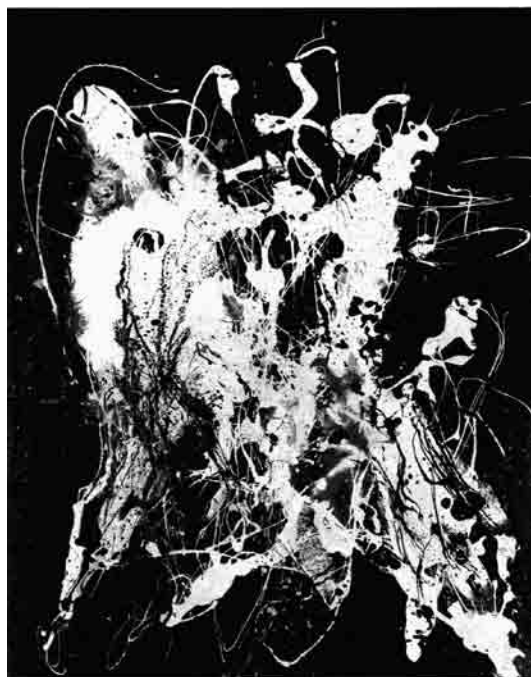


Figura 1 · Sem Título, 1963. Esmalte s/ platex –100x89 cm.

Ass./dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

Figura 2 · Sem Título, 1977. Pastel e Grafite s/ papel — 33,5 x 44,7

cm. Ass./dat. Colecção Particular. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

No número 2 inscreve-se a paisagem. Ela tem uma natureza dúplice, porque está em redor de nós e nela nos encontramos (DeLue, 2008). É nesse exterior e interior que reside a motivação de a pintar e de tudo ver como paisagem.

A poética de Bravo, na sua estrutura, releva da dualidade de forças opostas. Elkins explica que o 2 é um número instável ou se dirige para o 1, ou se conjuga numa tríade (Elkins, 1999). No caso de Bravo o dois mantém sua instabilidade formal mas tende para um como a energia dela resultante. Nessa irresolução Bravo vê o princípio do gesto criativo e a força pictural da cintilação. *Um quase nada de cintilação* era o que o pintor desejava ver surgir na sua obra, o que a tornava eficaz. A cintilação é a voz da sua poética visual e radica-se num verso de Rimbaud, que o pintor faz seu e que fala do movimento ascendente do mar em direcção ao sol. A massa (do mar) ganha a leveza da ascensão (para o sol).

O par gesto e forma pictural traduz todas as oposições e mostram a dinâmica imparável dos elementos gráficos sobre o suporte. Na recepção da obra o espectador sente no seu corpo esse movimento. O fazer do pintor é consequência desta poética, por isso ela é poiésis, é um acto de dar a ver, ou como disse Heidegger um “trazer para diante” (Poiesis, <http>). E Bravo traz *para diante* de nós essa força que detecta à sua volta.

Bravo trabalhava por séries de desenhos que poderiam ou não colapsar numa pintura. O desenho não prepara a pintura, é um caminho que se abre no imaginário, aqui e ali pontuado por pinturas. A algumas dessas séries o artista chamou desenhos duplos, o que vemos neles são investigações plásticas da duplicidade da paisagem que estava em seu espírito. Cada um dos desenhos é tratado de modos opostos. No desenho “Sem Título,” 1982 (Figura 3) vê-se uma mesma forma duplicada, a de cima sugerindo uma tridimensionalidade, a de baixo é plana, ambas sugerem uma sensação de flutuar, uma montanha flutuante. Em “Sem Título,” 1981 (Figura 4) o desenho superior tem natureza gestual, enquanto o inferior é linear e técnico.

3. Meia-Praia

O desenho duplo, intitulado “Sem Título (O Algarve não é assim tão bonito),” c. 1980, (Figura 5) mostra o perfil de uma montanha *belamente ocupada consigo própria* — parafraseando a expressão como Rilke descreve os motivos pintados por Cézanne (Rilke, 1952). Uma montanha indiferente à sobreposição caótica de marcas que parecem invadi-la por baixo. Este conflito gráfico espelha um outro de que Meia-Praia é porta-voz.

Na pintura que nos importa temos a presença da duplicidade nas duas áreas iguais pintadas de azul. Em cima a cor é lisa, em baixo tem uma textura linear horizontal que evoca a superfície do mar. Esta tranquilidade é ferida por aquilo

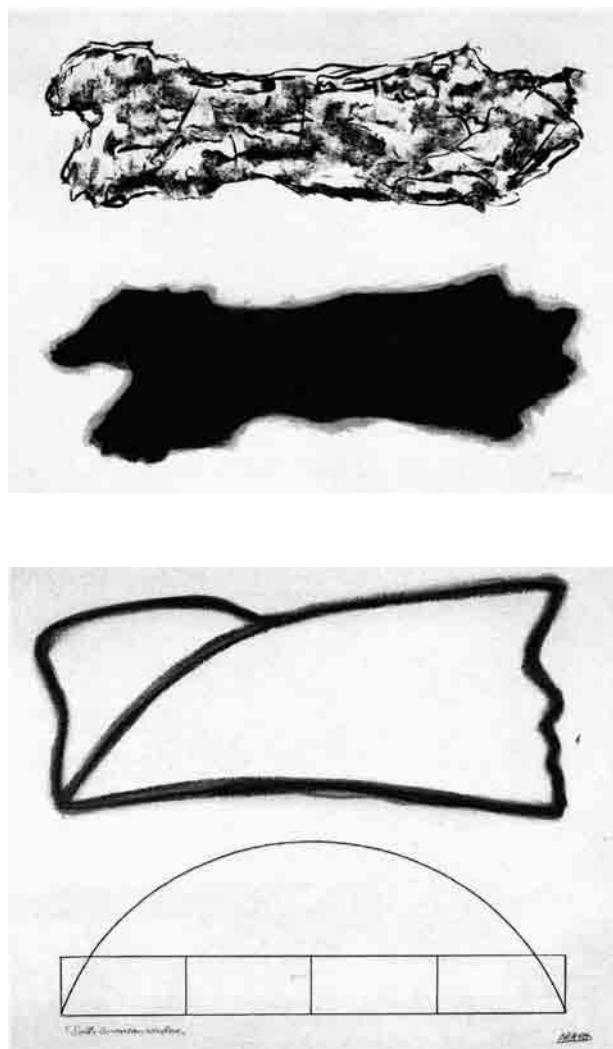


Figura 3 · Sem Título, 1982. Grafite, pastel e tinta-da-china s/ papel. 50 x 62 cm. Ass./ dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

Figura 4 · Sem Título, 1981. Pastel e ponta de feltro s/ papel. 32,2 x 46 cm. Ass./ n. dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

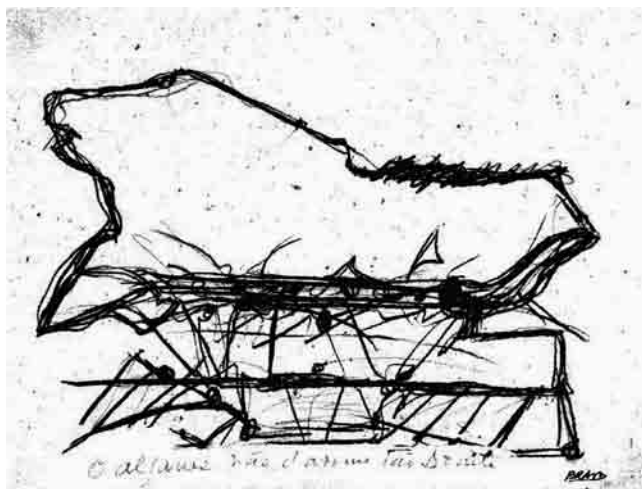


Figura 5 · Sem Título (O Algarve não é assim tão bonito)
c. 1980. Grafite s/ papel 37x47,8cm. Fonte: Fotografia: José
Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra.

que se assemelha a um barco, mas também é um colarinho arrancado a uma velha camisa. Meia-Praia evoca a duplicidade das duas metades da composição a leveza do céu, a densidade do mar, o cima e o baixo, o pintado e o colado e cujo título desliza do concreto — o nome da praia que une Lagos a Portimão — para o metafórico — uma praia que sendo meia, deixou de ser inteira. O próprio colarinho parece seguir-lhe o exemplo sendo apenas parte da camisa. Nos últimos versos da Mensagem, Pessoa escreve: “tudo é disperso, nada é inteiro. Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” (Pessoa, 1987).

Michael Taussig diz que perdemos a experiência física do mar. Utilizamo-lo como função e não como elemento natural transformador. Isso acontece com a radicalização da sociedade capitalista e de consumo em que vivemos. Tudo é visto em função das leis do mercado. A praia substituiu o mar, e se ela já foi templo de introspecção hoje é mercado para o turismo de massas (Mitchell, 2002).

O colarinho evoca o barco bêbado da poesia de Rimbaud, também ele em fuga da funcionalidade humana procurando a aventura do desregulamento dos sentidos, que espelha a alquimia da alma. O barco está no poema pelo homem, um homem estropiado como o profetizou Rimbaud, como Bravo o dá a ver nesta ruína de vestuário. Mas há um brilho, uma luz nestes azuis que dão esperança à mente e ao corpo da ruína a que chamamos ser humano. O homem ocidental, o mesmo de Rimbaud, que abre o colarinho não para ir para o escritório mas para se aventurar no mar. “É a hora!” (Pessoa, 1987).

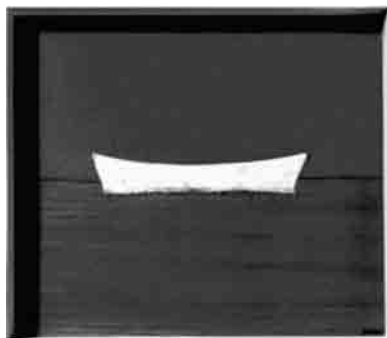


Figura 6 · Meia-Praia, 1980. Técnica mista e colagem s/ contraplacado — 66x76 cm. Ass./ n. dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

Conclusão

A paisagem para Bravo compreende a dimensão artística, a crítica social e política radicada numa *poiésis* fundada no sentir, que confere à realização e à recepção da obra uma dimensão ritual e simbólica. Nela reside *um quase-nada de cintilação* força pictural que traduz uma visão poética do mundo. Interessou-nos neste artista ver, na simplicidade do seu gesto pictural, na displicência estética como são combinados os elementos estruturantes, a complexidade da sua experiência humana e artística que se espelha na Meia-Praia. Ainda que o meu texto possa pecar por alguma subjectividade na interpretação da obra ela baseia-se na poesia que Bravo gostava e é enquadrada por estudos teóricos sobre a paisagem, no final de tudo dito *sobra sempre o quadro*: possamos nós mergulhar no mar inspirado que o pintor nos oferece.

Referências

Bravo, Joaquim (1963) *Sem Título*. Colecção Particular. Exposições: Galeria da Livraria Escolar Editora (111), 1964; Anos 60, anos de ruptura, 1994; Artistas em Évora no séc. XX, 1996. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição "Joaquim Bravo". Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 34.

Bravo, Joaquim (1977) *Sem Título*. Colecção

Particular. Exposições: 56 Desenhos 1977/80, 1991. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição "Joaquim Bravo". Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 95.

Bravo, Joaquim (1982) *Sem Título*. Colecção Particular. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição "Joaquim Bravo". Centro de Arte Moderna

- da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 102.
- Bravo, Joaquim (1981) *Sem Título*. Colecção Particular. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição “Joaquim Bravo”. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 103.
- Bravo, Joaquim (c.1980) *Sem Título (O Algarve não é assim tão bonito)*. Colecção Particular. Reprodução de pintura disponível em: Catálogo da Exposição: Modos Afirmativos e Declinações: Alguns Aspectos do Desenho na Década de Oitenta. Ministério da Cultura — Instituto de Arte Contemporânea. Museu de Évora, 18 Maio a 8 Julho 2001; Museu Arqueológico e Lapidar D. Henrique e Galeria Trem, Faro, 11 Agosto a 14 Outubro 2001; Museu Municipal Amadeo Sousa Cardoso, Amarante, 17 Novembro a 13 Janeiro 2002. p. 141.
- Bravo, Joaquim (1980) *Meia-Praia*. Colecção Maria Nobre Franco. Exposições: Galeria Municipal de Artes Visuais, Setúbal, 1982. Reprodução de pintura disponível em: Catálogo da Exposição “Joaquim Bravo”.
- Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 98.
- DeLue, Rachael Ziady, James Elkins — *Landscape Theory*. New York, London. Routledge, 2008. ISBN10: 0-415-96054-1 (pbk).
- Elkins, James — *What Painting Is*. New York, London: Routledge, 1999. ISBN: 0-415-92113-9.
- Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição “Joaquim Bravo”. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. ISBN: 972-635-125-1.
- Michael Taussig — *The Beach (A Fantasy)*, in: Mitchell, W.J.T. (ed.) — *Landscape and Power*. Chicago. London: The University of Chicago Press, Second Edition. 2002. ISBN: 0-226-53205-4.
- Pessoa, Fernando — *Mensagem*. Lisboa, Editora Ática, 14ª Edição, 1987.
- Poesis <URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Poesis>>
- Rilke, Rainer Maria — *Letters on Cezanne*. New York, North Point Press, 2002. ISBN-13: 978-0-86547-639-4. (Originalmente publicado em Frankfurt: Insel Verlag, 1952).

Estranyat en el Territori / Embadalit pel Paisatge

JORDI MORELL I ROVIRA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista visual. Licenciado en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Departamento de Pintura. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jordi.morell@ub.edu

Resum: L'article desenvolupa i fa dialogar la idea d'estranyesa i l'estat d'embadaliment, amb el fet d'habitar o transitar un territori i la contemplació d'obres audiovisuals, o paisatges, com espais de la pròpia experiència. Es focalitza a tres peces audiovisuals: *En la Pampa*. *Vagar en campo raso es...* (2008) de Jordi Colomer, *Honor de cavalleria* (2006) d'Albert Serra, i *Reel-Unreel* (2011) de Francis Alÿs.

Paraules claus: Estranyament / audiovisual / Jordi Colomer / Albert Serra / Francis Alÿs.

Title: *Estrangement in the Territory / Enthralled by the Landscape*

Abstract: *The article discusses and builds a dialogue of the estrangement concept and the state of rapture with the fact of inhabit in or travelling across a territory, and the contemplation of audiovisual works or landscapes, as parts of our own the experience. It focuses on three audiovisual works: En la Pampa. Vagar en campo raso es... (2008) by Jordi Colomer, Honor de cavalleria (2006) by Albert Serra, and Reel-Unreel (2011) by Francis Alÿs.*

Keywords: *Estrangement / audiovisual / Jordi Colomer / Albert Serra / Francis Alÿs.*

Introducció

El recorregut com part fonamental del desenvolupament d'una obra artística ha estat ampliament explorat en diferents manifestacions artístiques. En les tres peces audiovisuals que analitzem: *En la Pampa*. *Vagar en campo raso es...* (2008) de Jordi Colomer, *Honor de cavalleria* (2006) d'Albert Serra, i *Reel-Unreel* (2011) de Francis Alÿs, se'ns proposen situacions estranyes, com paral·leles a la 'realitat'. Els personatges es troben alienats per mitjà de la seva acció, o d'una no-acció, habitant i vagant pel territori. La mirada de l'espectador queda embadalida per la contemplació de les imatges. Segui pel grau de sorpresa, d'absurdatat o d'incertesa que busquen i proposen els artistes.

1. Habitar el desert

L'artista Jordi Colomer (Barcelona, 1962) a *En la Pampa. Vagar en campo raso es...* (2008) (Figura 1), ens presenta un home i una dona caminant pausadament sota el sol implacable del desert d'Atacama, Xile. Aquest dos personatges es desplacen sense equipatge i, emplaçats en aquest paisatge monòton, reciten amb dificultat un fragment de la *teoria de la deriva situacionista*: 'errar al ras és òbviament depriment, i les interrupcions de l'atzar hi són més pobres que mai' (Debord, 1956). Durant els 4 minuts que dura la seqüència s'estableix un diàleg sobre el vagar, la precarietat, i les intervencions de l'atzar en un entorn inhòspit; en contrast amb el text que narren, el qual fa referència a un context urbà i, amb ironia, a les seves aproximacions des de l'atzar fetes pels surrealistes.

Aquesta peça audiovisual a la qual fem referència forma part del projecte 'En la Pampa' (2007-2008) juntament amb tres vídeos més, on l'artista es pregunta per la possibilitat d'habitar el desert, com a escenari, a través de la ficció. Per fer-ho, Colomer va convidar una jove parella de no-actors (a un home i una dona que no es coneixien) a viure una sèrie d'experiències. Amb la fita 'd'utilitzar aquestes situacions filmades per a crear d'altres d'identitat diferent, en temps real, a l'espai de mostra' (Colomer, 2008). Colomer cerca produir grans dosis d'imprevist. L'imprevist és viscut físicament tant pels actors com pels espectadors que contemplen les seves obres.

2. Viatge cap a no se sap exactament on

Aquest 'deambular sense meta', també present en els plantejaments de Guy Debord i les 'derives psicogeogràfiques', és en certa manera visible tant en el procés de treball com en l'obra cinematogràfica del realitzador i guionista Albert Serra (Banyoles, 1975).

Honor de cavalleria (2006) (Figura 2) és un llargmetratge on ens presenta una adaptació lliure del Quixot de Cervantes. Serra centra la mirada cap a les relacions entre els dos protagonistes, el Quixot i Sancho, que erren sense un objectiu clar. Viatgen a la recerca d'unes aventures que no arriben mai. Aquest viatge sense acció, sense èpica, ni intervals romàntics està filmada íntegrament en entorns naturals, propers geogràficament però alhora desconeguts pel director i el seu equip. Serra ens recorda el tema d'aquesta pel·lícula, i també en la següent, *El cant dels ocells* (2008): el d'un doble viatge paral·lel, cinematogràfic i vital, el dels protagonistes, i el de l'equip tècnic i artístic que els acompanya.

Per a Serra el cinema ha de tenir un efecte subversiu transformador de la vida. Però també és 'on la vida entra molt directament en l'art, tant directament que és el que està passant en el rodatge' (Pizarro, 2009: 11). El director treballa amb actors no professionals, amb amics. Sense assaigs previs al rodatge, Serra



Figura 1 · Jordi Colomer, *En la Pampa. Vagar en campo raso es...* (2008). Font: Jordi Colomer.

Figura 2 · Albert Serra, *Honor de cavalleria* (2006). Font: Andergraun Films.

Figura 3 · Francis Alÿs, *Reel-Unreel* (2011). Font: Francis Alÿs.

no dona als actors una visió completa del que han de fer, cercant així l'espontaneïtat i la llibertat creativa del moment. Els diàlegs que sorgeixen en les seves pel·lícules en són un bon exemple.

Per l'altra banda Serra busca allunyar l'espectador a nivell emocional del que està passant a la pantalla: '... un punt d'estranyament en el que estàs veient; perquè la fascinació que tu puguis arribar a sentir pel que passa a la pantalla sigui una fascinació molt pura, molt estètica,...' (Pizarro, 2009: 11).

3. Fent rodar un cercol

Francis Alijs (Antwerp, 1959) tampoc utilitza actors professionals en el film *Reel-Unreel* (2011) (Figura 3). En aquest cas nens i ciutadans anònims en són els protagonistes. L'espontaneïtat, i llibertat de moviments, dels protagonistes es fan ben visibles en el film. Ens mostra uns nens afganesos que recorren el territori a través de l'acció de fer rodar uns rodets, bobines de cel·luloide de 35 mm; amb una clara referència al popular joc infantil de fer rodar un cercol. Aquests rodets es desenrotllen al llarg del recorregut, des de la perifèria de Kabul fins al centre de la ciutat de forma hipnòtica i embadalidora.

En el transcurs del vídeo múltiples elements apareixen i desapareixen d'escena: des d'aparells tecnològics propis de la guerra, com helicòpters, fins a ramats de cabres. Però també, la pols de les carreteres i els rastres d'arquitectures en ruïna, o el contrast entre el silenci de la perifèria inhòspita i el brogit urbà, amb botzines i soroll de motors, del centre de la ciutat.

Reel-Unreel va ser produïda a l'Afganistan per la DOCUMENTA (13). A part del motiu crític de l'obra, que se'ns desvetlla cap al final del film amb subtítols en àrab. Ens expliquen que el 5 de setembre de 2001, els talibans van cremar milers de rotllos de pel·lícula als afores de Kabul. Els incendiaris no sabien, però, que estaven cremant principalment impressions copiades i no negatius originals.

L'obra ens presenta la vida quotidiana d'un territori marcat i estigmatitzat pel conflicte. El títol juga amb les paraules, al·ludint a la imatge real/irreal de l'Afganistan que transmeten els mitjans de comunicació a Occident.

Conclusions

El filòsof alemany Peter Sloterdijk utilitza la imatge del 'bloc erràtic' (2008: 27), com allò que davant d'ell no s'entén fora del seu entorn, per a introduir-nos la idea d'estranyament. També ens diu que a vegades les persones fixen 'aturades enmig del paisatge de les coses' la seva atenció en el seu jo. Essent un topar amb 'l'estar allà' com a autodescoberta personal de l'*existir*. En un bloc 'autoerràtic' la persona viu en una posició que s'estranya d'ella mateixa.

En les tres peces audiovisuals que fa esment l'article es coincideix en no

utilitzar actors professionals com a protagonistes. Aquests esdevenen personatges 'erràtics', acostat-nos prudentment a l'idea de Sloterdijk. Personatges que ens provoquen estranyament quan els contemplem i, segurament, ells mateixos també l'han experimentat duran el projecte. Aquest fet es evident en l'escena de la jove parella que es troba en l'escenari inhòspit de la Pampa, sense equipatge, però sí amb elements que causen sorpresa, un avet de nadal o una bossa de mà. Succeeix el mateix amb els personatges *quixotescos* que encarnen al Quixot i a Sancho en la pel·lícula de Serra amb unes accions dilata-des en el temps: dialogant, caminant sense saber on, esperant. O en el cas dels nens de l'obra d'Alÿs, on les situacions xoquen amb una idea deshumanitzada oferida pels mitjans de comunicació a occident, encara dècades després de la guerra, sobre l'*altre*. Uns nens que ens semblen fora de context dins del seu propi entorn.

La definició d'erràtic, del llatí *errare*, de no seguir un camí cert és molt present en el fer d'aquest artistes. Constantment fan referència a la sorpresa, allò imprevist que fa emocionant el projecte. Ja sigui treballar sense uns guions molt definits, pel grau de llibertat i espontaneïtat dels protagonistes o bé per l'entorn inhòspit on s'emplacen. Però també l'errar com 'l'acció simbòlica d'habitar el món' (Careri, 2007: 20). Aquest caminar, com a altres experiències viscudes pels protagonistes, que ha estat real amb les dificultats pròpiament físiques, però també subjectives, se'ns ofereix a la pantalla amb diferents ritmes: circulars i monòtons, pausats i dilatats, però també frenètics i incansables.

Si del fet que vivim en una societat bàsicament audiovisual i cada cop més accelerada, el concepte de paisatge va lligat amb l'imaginari visual actual, fruit d'una suma de produccions culturals i d'informació, derivats de les tecnologies i dels mitjans utilitzats per a la seva visualització i difusió. Probablement cap d'aquestes obres plantegen únicament qüestions ni sobre el paisatge i el territori, però els entorns on s'emplacen els protagonistes són especialment rellevants, així com la visualització, a la pantalla, d'unes imatges recurrents en el nostre imaginari. El desert, amb les singularitats de la Pampa, ajuda a Colomer a potenciar la simbologia que envolta a aquest territori *intemporal*. L'espai natural, proper però alhora desconegut, de Serra, sense fer localitzacions prèvies, i on els personatges es mouen entre el deambular i el descobrir, fa que els paisatges isolats siguin ambients idonis. Finalment, per Alÿs, Kabul es converteix en un emblema per a la descoberta d'un territori i d'un teixit urbà, mediatitzat pel conflicte i la guerra.

Referències

- Alÿs, Francis (2011) *Reel-Unreel*. Kabul: dOCUMENTA (13). [Consultat 2013-09-27] Vídeo, 20'. Disponible a: <URL: <http://www.francisalys.com/public/reel-unreel.html>>
- Christov-Bakargiev, Carolyn (Com.) (2012) *dOCUMENTA(13). Das Begleitbuch/ The Guidebook*. Catàleg exposició (3/3) Ostfildern: Hatje Cantz. ISBN: 978-3-7757-2954-3
- Careri, Francesco (2007) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1841-5
- Colomer, Jordi (2008) *Habiter el decorat*. París, Tel Aviv, Barcelona. [Consultat 2013-09-27] Text de l'autor. Disponible a: <URL: <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=7&id=46>>
- Colomer, Jordi (2008) *En la Pampa*. Xile. [Consultat 2013-09-27] Descripció del projecte. Disponible a: <URL: <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&pid=25>>
- Debord, Guy (1956) 'Teoría de la deriva', a VV.AA (1977) *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta. ISBN: 978-84-7443-004-2
- Pizarro, Luis (2009) 'Albert Serra. Director de cinema', a revista *Fent Història*, butlletí n°15, 1r semestre 2009. Barcelona: Associació Catalana d'Estudis Històrics. ISSN: 1695-3622 [Consultat 2013-09-27] Entrevista. Disponible a: <URL: http://www.fenthistoria.org/blog/boletines_documentos/butlleti_fh_15.pdf>
- Sloterdijk, Peter (2008). *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos. ISBN: 978-84-8191-213-5

A imagem como oásis: o lugar e a paisagem perdida

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER*

Artigo completo recebido a 5 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013.

*Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) São Paulo; mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), SP; doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS com Estágio de doutorado na Université Sorbonne Nouvelle — Paris III, Paris, França.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Artes. Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU / CNPq. Av. João Naves de Ávila, 2121 — Bairro Santa Mônica — Bloco 1V Uberlândia — MG — CEP: 38408-100, Brasil. E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

Resumo: Na análise da obra Ituporanga de Caio Reisewitz (Brasil, 1967), considerei a experiência do contato com o trabalho; a recorrente abordagem fotográfica da paisagem brasileira na produção do artista e seu discurso sobre o processo de criação, para observar de qual modo a instalação promove o deslocamento do lugar contemplativo, para um lugar social, em um sentido político e crítico.

Palavras-chave: Caio Reisewitz / paisagem / instalação / site-specific.

Title: *The image as an Oasis: the place and the lost landscape*

Abstract: *In the analysis of the work of art called Ituporanga, by Caio Reisewitz (Brasil, 1967), I took into consideration the experience felt through the contact with the work, the recurrent photographic approach to the Brazilian landscape in the production developed by the artist, and his discourse about the processes of creation, in order to understand how the art installation promotes the displacement from the contemplative place, to a social place.*

Keywords: *Caio Reisewitz / landscape / art installation / site-specific.*

Introdução

No bairro paulistano do Belenzinho, no verão de 2010, foi forjado um lugar de frescor em meio à aridez de asfalto e do concreto da megacidade: um lugar para contemplar a natureza. O dispositivo da crença: uma fotografia de uma cachoeira impressa em 78 partes e colada na monumental janela do espaço multiuso do SESC Belenzinho (centro de cultura esporte e lazer). O artista:

Caio Reisewitz, que tem como uma das marcas de sua produção fotográfica a abordagem rigorosa da paisagem natural brasileira. Num primeiro momento, restituir a experiência ancestral da desmesura da natureza parece ser o objetivo principal do investimento poético dessa instalação, intitulada *Ituporanga* (Figura 1). Veremos de que modo o dispositivo opera na ambiguidade do paradisíaco e melancólico simultaneamente.

Para pensar o dispositivo, colocarei em questão os modos com que o artista aciona aspectos diversos do sítio para reconstituir, através da imagem, a experiência da natureza e ir mais além. Considerarei como ferramenta teórica os três paradigmas de *site-specificity*, esquematizado por Miwon Kwon, ou seja, o “fenomenológico, social/institucional e discursivo” (Kwon, 2008:173), noções que se sobrepõem operando simultaneamente em várias práticas artísticas contemporâneas.

“Ituporanga” é um vocábulo tupi-guarani que, através da junção dos termos *y’tu* (“cachoeira”) e *porang* (“bonito”), significa “cachoeira bonita”. A toponímia brasileira é repleta de palavras em tupi-guarani, assim, nossa geografia, batizada pelos índios, sempre ressoa, melancolicamente, a ideia de um paraíso perdido. Reisewitz tira partido poético dos nomes dos lugares que fotografa, fazendo convergir com as belas imagens de serras, rios e florestas a ideia de natureza intocada e selvagem que tais nomes evocam.

A aura do passado está também nas referências que o artista afirma (2010) constituírem seu olhar: a pintura de paisagem dos artistas viajantes europeus do século XVIII e brasileiros do século XIX, e as fotografias de paisagens do século XIX, tanto as da coleção de D. Pedro II como as do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923). Percebo, no entanto, que, para que as belas paisagens façam sentido diante da atual devastação da natureza e para que o artista possa ser absolvido de uma possível acusação de “mero esteticismo”, suas paisagens estabeleceram pontes com o ecológico, mesmo como subtexto de seu discurso.

Considero a obra de Reisewitz permeada pelas ambiguidades, expressas por Cauquelin a propósito da função da paisagem como objeto cultural que reassegura a percepção do espaço e do tempo, pois, na atualidade, a paisagem pode ser fortemente evocada nas “tentativas de ‘repensar’ o planeta como eco-socio-sistema”, ao mesmo tempo em que nos leva ao “reconforto de uma paisagem-natureza, abrigo da pureza e refúgio” (2007:12). Toda a obra de Reisewitz é assim: tomando partido da natureza do fotográfico, ele coloca as qualidades do visível e do verdadeiro em tensão. Vejo, ainda, que, em *Ituporanga*, a partir de um determinado dispositivo situacional, o artista irá inflexionar os aspectos do contemplativo em relação ao reflexivo na construção de um site discursivo no sentido de Kwon.

Figura 1 - Caio Reisewitz. Ituporanga, SESC Belenzinho, São Paulo, dez.2010-jan.2011. Foto de fonte própria.



1. Lugar físico: “a janela”

A fisicalidade do lugar é determinante em Ituporanga. Entrando no átrio do prédio do SESC, a janela de vidro, em sua monumentalidade, é presença contundente. Mas não é só: seu recorte em retângulos está rebatido no chão de vidro que a espelha e, ao mesmo tempo, deixa ver a piscina olímpica no andar de baixo do edifício. Chão e parede de vidro colocam em jogo espelhamentos recíprocos (Figura 2).

A visão da cachoeira refletida no piso se encontra com a água da piscina, como se nela desaguasse. A obra em contexto, exige a presença corporal do espectador “em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (...) mais do que instantaneamente ‘percebida’ em epifania visual por um olho sem corpo” (Kwon, 2008 :167). Se a criação de Reisewitz está baseada na experiência corporal da arquitetura do lugar, esta transborda para a obra, tanto pela radicalização do aspecto dimensional da imagem — já, em certa medida, presente no programa do artista — quanto pela escolha do elemento água como objeto de referência da natureza na paisagem. O que o artista quer com a imagem da grande queda d’água é capitalizar para o trabalho as qualidades físicas do site, realocar as contingências do contexto no significado interno do objeto artístico, e, para isso apela a um modelo de percepção de ordem fenomenológica.

“Por esta janela me dou conta da paisagem” diz Cauquelin (2007:136). A janela é o instrumento paisagístico por excelência, pois produz o encolhimento necessário para manter o desmesurado e a força eruptiva da natureza à distância (*ibidem*).

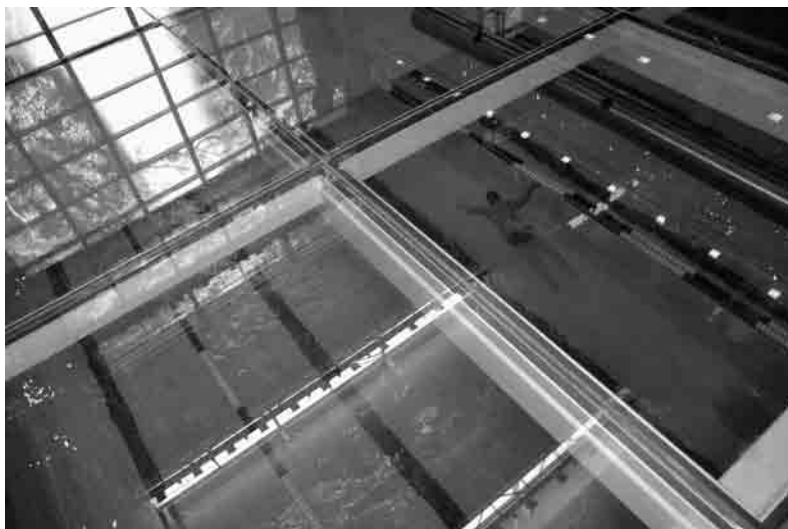


Figura 2 · Vista do átrio sobre a piscina. SESC Belenzinho, São Paulo. 04-01-2011. Foto de fonte própria.

Reisewitz incorpora à *Ituporanga* a janela como dispositivo do olhar e da crença, não para colocar a natureza à distância e sim para torná-la mais próxima. Isto se produz pela tomada fotográfica: o artista neutraliza o ponto de vista do homem diante da grande queda d'água. Seu olhar se constrói a partir de um ponto de vista ideal, frontal e flutuante. Ao excluir a dimensão do humano na representação da paisagem, quer forjar sua presença e confrontá-la com seu deslocamento pelo espaço da instalação. Assim, de posse da paisagem enunciada pela fotografia, o artista a amplia, divide em partes e imprime em substrato translúcido, para aderi-la aos retângulos de vidro da janela, provocando a ilusão de que a natureza, em toda a sua força, está mais perto, porém, lá fora.

2. Lugar social: “o bairro; a instituição”

As práticas artísticas contemporâneas, informadas pelo pensamento contextual desafiaram “a inocência’ do espaço e a concomitante pressuposição de um sujeito/espectador universal (apesar de possuidor de corpo físico) tal como defendia o modelo fenomenológico” (Kwon, 2008:168). Trata-se das práticas de teor crítico-institucional que levarão em conta, nas suas produções, os padrões sociais do espectador. A observação da interação dos frequentadores do SESC, em contato com o trabalho, fez-me acreditar que o artista se perguntou “onde?” e “para quem?”, ao conceber esta instalação-paisagem.

Com um número extraordinário de frequentadores, o Belenzinho é a maior

unidade do SESC. Certamente, Reisewitz considerou o potencial de visibilidade do trabalho ao direcioná-lo para o local de intenso fluxo dentro do edifício, ou seja, o gigantesco átrio, **um vão livre do centro da torre do edifício de quatro andares, sobre a piscina.** A concepção de *Ituporanga* levou em conta a conexão com este público (nem sempre atento às artes plásticas), possível pela experiência coletiva associada ao lazer. Em oposição ao espaço institucional convencional, que isola a obra de arte do mundo externo, aqui, o trabalho coloca ativamente essa aproximação.

Ituporanga foi instalada por ocasião da inauguração do novo complexo, período das férias de verão, que tornava seu parque aquático de seis piscinas, com capacidade para duas mil pessoas, um especial atrativo. Assim, o local imprime marcas a esse trabalho. Acredito ser o artista sensível a este contexto potencializador de relações e interações público-obra. A janela não seria um dispositivo paisagístico engenhoso na obra sem a função de oferecer espetacularmente o deleite da paisagem aos usuários do espaço e dos eventos que se programam ali.

3. Lugar discursivo: "da consciência; da evasão"

Seria a possibilidade discursiva operada pelo sítio capaz de tirar a obra *Ituporanga* de uma derrapagem no espetacular? Para Kwon, a busca por um engajamento tem entre as suas preocupações a integração da arte mais diretamente no âmbito social, seja para reendereçar problemas sociais urgentes ou para relativizá-la como apenas uma entre muitas formas de trabalho cultural, tratando as preocupações estéticas e históricas da arte como questões secundárias. Expandindo a arte na cultura; borrando a divisão arte /não-arte.

Kwon chama de arte *site-oriented* trabalhos que se caracterizam por uma determinação discursiva, na qual a obra é informada por uma gama mais ampla de disciplinas e se sintoniza com discursos populares. Podemos verificar esses aspectos a propósito da criação da obra: o artista, sobre esse processo, indica a pesquisa histórica realizada para conhecer as características originais — hidrográficas e topográficas — do bairro Belenzinho; sobre os primeiros habitantes do lugar, os índios Guaianases, e sobre o fato de que, em épocas mais recentes, o bairro era área de banhos, de lazer e de desfrute do ar puro. Lugar de "riachos e cachoeiras que desembocavam no rio Tamanduateí" (Reisewitz, apud Ursaia, 2010). Assim, ao remeter ao passado do próprio lugar da obra, antecipa (e orienta) os sentidos e efeitos que o trabalho quer acessar.

Aspectos identitários do bairro, tomados de sua história como lugar, sobrepostos ao enquadramento institucional de caráter comunitário, convergem para o discurso eleito pelo artista, que seleciona o conteúdo que pretende gerar. Assim, o passado industrial do bairro, motivo de orgulho pela sua importância econômica, é preterido em favor da ideia de uma arcádia paradisíaca, como lugar

do ócio bucólico e de prazer. Kwon ainda afirma que o *site-oriented*, diferentemente dos modelos anteriores, “não é definido como ‘pré-condição’, mas antes é ‘gerado’ pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então ‘comprovado’ mediante sua convergência com uma formação discursiva existente” (2008: 171).

Conclusão

Assim, em oposição ao modelo de recepção generalizante, Reisewitz propõe um modo de apreciação orientado para uma comunidade (clientela) do centro que encomenda a obra. Aqui, antes que uma relação conflituosa ou contraditória, o artista adere ao projeto da instituição ao modelar os significados do seu trabalho aos aspectos identitários do lugar. Em uma dupla via de interesses, enquanto a instituição emoldura a obra em termos sociais e políticos, a própria obra imprime singularidade ao lugar (Kwon, 2008: 170).

Acredito que as várias camadas de sentidos, relacionadas aos lugares que *Ituporanga* põe em movimento, não seriam possíveis nas meras paisagens fotográficas de Reisewitz. A eficácia política da instalação é por em pauta, inter-subjetivamente, através de uma paisagem contemplativa, o discurso ecológico da urgência da preservação da natureza, para uma determinada comunidade que está apenas em busca de se aliviar do calor.

Seria possível ainda questionar esta eficácia, considerando que os temas ecológicos estão muito presentes na mídia e já parecem incorporados no discurso corrente, mas, ao encontrar a ancora *localizacional* no discursivo, *Ituporanga* associa o prazer contemplativo, oportunizado pela paisagem (natureza como miragem), à culpa pela sua inexistência de fato. Se há um sentido ativista em *Ituporanga*, é enfatizar e “expandir a natureza social da produção e recepção de arte” (Kwon, 2008:171) levando mais adiante algo já presente no programa da obra de Reisewitz: a melancolia pela paisagem perdida.

Referências

- Cauquelin, Anne (2007) A invenção da paisagem. (Tradução de Marcos Marcionilo) São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-53-4
- Kwon, Miwon (2008) “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”. Revista Arte & Ensaios n.17, pp.167-187. (Tradução de Jorge Menna Barreto) Rio de Janeiro: UFRJ. ISSN: 1516-1692.
- Reisewitz, Caio; Chaia, Miguel. “Conversa entre Caio Reisewitz e Miguel Chaia” in: Reisewitz, Caio (2010) *Caio Reisewitz: parece verdade* (curadoria de Fernando Cocchiarale). São Paulo: Cosac Naify. ISBN 978-85-7503-707-2
- Ursaia, Renata (2010). *Ituporanga*. Ensaio-documentário sobre instalação do artista Caio Reisewitz no SESC Belenzinho, em dezembro de 2010 [Consult. 2013-06-26] Disponível em <<http://vimeo.com/20557999>>
- Sobre o Sistema SESC. [Consult. 2013-08-12] Disponível em <http://www.sesc.com.br/porta/sesc/o_sesc/>

Paisagens de afetos na gravura de Irene Ribeiro

MANUEL MOREIRA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Manuel Moreira, Portugal. Artista Plástico e professor. Licenciatura em Artes Plásticas — Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A concluir o Mestrado em Ensino das Artes Visuais da Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: manuelmoreira22@gmail.com

Resumo: Este artigo é sobre a obra gráfica Irene Ribeiro, uma artista de referência no contexto da gravura contemporânea portuguesa. Pretende ser um contributo para a compreensão e reflexão da obra da artista, numa temática onde predominam as paisagens e que provocam emoções, numa relação íntima com a natureza.

Palavras-chave: Paisagens / gravura / poesia / ensino / emoções.

Title: *Landscapes of affections in the printmaking of Irene Ribeiro*

Abstract: *This article is about the graphic work of Irene Ribeiro, an artist reference in the context of contemporary Portuguese printmaking. Intends to be a contribution to the understanding and reflexion of the artist's work, a theme dominated by the landscapes and causing emotions, in a close relationship with nature.*

Keywords: *Landscapes / printmaking / poetry / teaching / emotions.*

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo fazer uma abordagem de carácter científico sobre o trabalho desenvolvido pela artista/gravadora Maria Irene Ribeiro e recolher elementos que ajudem a sistematizar o seu percurso e a sua obra gráfica. Irene Ribeiro “completa a sua atividade de gravadora, dedicando-se com muito carinho e grande empenho ao ensino da gravura” (Silva, 1989: 52), a qual vive de forma intensa. Desenvolveu projetos na área do ensino que merecem referência, quer pela sua dimensão quer pelo seu carácter inovador, na forma de descoberta através das artes e da aprendizagem através da gravura.

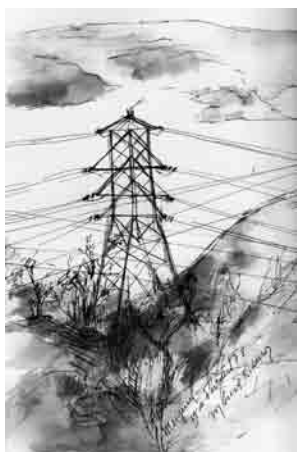


Figura 1 · *Desenho a aguarela, 1978*

Fonte: Caminhos D'Água, Irene Ribeiro

O contacto direto com a artista permitiu observar o seu trabalho com proximidade, possibilitando a recolha de novos dados e a confirmar factos, que ajudaram a preencher as lacunas existentes.

2. O percurso de uma vida dedicada à gravura

Ao estudar a gravura em Portugal não se pode deixar de falar de Maria Irene Ribeiro, uma referência no panorama da gravura contemporânea portuguesa, com um vasto currículo que conta com 40 anos dedicados exclusivamente à gravura e, 'que atestam uma atividade intensa como gravadora e orientadora de cursos de arte' (Jardim, 1994 s.p.).

Maria Irene Ribeiro (1949) nasceu em Gemeses, numa pequena aldeia rural do concelho de Esposende, no norte litoral português. Este ambiente bucólico da sua infância e o contacto com a natureza, influenciaram para sempre a sua forma de fazer arte, na qual a natureza é um tema recorrente, tratado de uma forma intimista e com afectividade. "Este encantamento com o natural é uma forma de gostar das pessoas e, se gosta da natureza também se gosta das pessoas", diz a artista.

Com apenas 10 anos foi para o Brasil onde passou a sua infância e juventude. Durante o percurso escolar, começou a evidenciar a sua apetência para as artes, constatado também pela sua professora primária denotando uma natural vocação, sendo aconselhada a prosseguir os estudos neste campo e todo o seu caminho posterior é orientado nesse sentido.

As artes sempre estiveram presentes até ao seu ingresso na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo onde se Licenciou em Desenho e Plástica (1970/73). É durante este período de permanência na faculdade que descobre a gravura, seduzida pelos processos e

metodologias de trabalho e das inúmeras possibilidades na exploração plástica que a gravura oferece. Conhece Evandro Jardim, um dos seus orientadores da área de desenho e gravura e que a irá influenciar no modo de olhar e de fazer gravura e que dizia reiteradamente: “olhar o que está ao nosso lado, o que nos rodeia, e começar a desenhar”, nas palavras da artista (Figura 1).

O momento em que Irene Ribeiro descobre a gravura é recordado por Jardim, num texto da autoria da artista: “Reflexões acerca de um ofício”, em que menciona “o gosto que tenho pela arte gráfica surgiu num dia quando deparei numa improvisada oficina de gravura, numa antiga escola de belas artes” (Jardim, 1994 s.p.). Irene Ribeiro destacou-se “pela qualidade de seu trabalho como gravadora e professora de arte” (Jardim, 1994 s.p.) sendo convidada a assumir o papel de assistente da cadeira de gravura.

Em 1977 regressa a Portugal, traz do Brasil a formação e o conhecimento mas o sentimento é português; considera-se “uma pessoa híbrida”, com influências dos dois lados. Num primeiro contacto com o pintor Fernando de Azevedo, este fica seduzido pelas obras de Irene Ribeiro que “deixaram adivinhar todo um percurso que cada vez mais se vem afirmando no panorama da gravura portuguesa contemporânea” (Azevedo, 1994:30).

Dada a qualidade do seu trabalho, facilmente obtém uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian em 1979/80 e realiza um estágio na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Fundada em 1956, com sede em Lisboa, esta instituição é de relevante importância e que “institucionaliza a gravura contemporânea em Portugal, dando forma a uma expressão artística remetida ao esquecimento” (Gomes, 2010: 6).

Irene Ribeiro dá continuidade aos seus projetos, ao mesmo tempo que investiga sobre a “gravura popular”. O reconhecimento pelo trabalho leva a Cooperativa a convidá-la a dar formação; uma das premissas da Cooperativa, que consistia em “realizar cursos das diferentes técnicas de gravura, fundamentais para a formação de muitos artistas pouco familiarizados com esta prática artística” (Gomes, 2010: 6).

Irene Ribeiro permanece na Cooperativa de Gravadores como formadora até 1984, saindo para formar um grupo com artistas dissidentes e que deu origem ao Atelier 15, também ligado à gravura. A dinâmica incutida abre novos caminhos e, em 1985 é criada a Associação de Gravura da Amadora — AGA, com sede na Amadora, do qual fazem parte elementos do grupo formado anteriormente, o Atelier 15. Em 1988 surge a I Bienal de Gravura na Amadora, que contou com sete eventos até ao ano 2000. A dinâmica cultural envolvida, ajudou à “re-descoberta” da gravura, numa época de aparente declínio, contribuindo para o ressurgir de novos valores e a divulgar de trabalhos de artistas consagrados.



Figura 2 · *Flor de Angra II*, fotoetching, água tinta e buril, 2 matrizes 32 x 24,5cm, 1989. Fonte: Caminhos D'Água, Irene Ribeiro

Figura 3 · *Poema nº 9*, água forte e água tinta, 2 matrizes 20 x 20cm, 1995. Fonte: Caminhos D'Água, Irene Ribeiro

Figura 4 · *Paineiras de S. Bernardo do Campo*, água tinta e buril, matriz 19,7 x 19,7cm, 1981. Fonte: Caminhos D'Água, Irene Ribeiro

3. As Paisagens de afetos e a poética do lugar

Na obra gráfica de Irene Ribeiro predominam as gravuras em pequeno formato “executadas através da combinação dos processos puros, isto é, da água-forte, da água-tinta, mezzo-tinta e do buril” (Azevedo 1980: 70). Assume-se como uma experimentalista mas mantém-se fiel aos métodos tradicionais; considera os métodos contemporâneos, por exemplo o *fotopolímero*, “desprovidos de matéria, de carácter, onde não se sente a mão do autor” (Figura 2).

O seu processo criativo está ligado à forma como sente e observa o lugar, recolhe elementos do local; gosta de colecionar objetos que caracterizam essa identidade, são elementos ligados a um sítio que podem ser recortados e formar diferentes composições.

O “sentir o meio envolvente é entre outros o princípio que norteia o artista” (Silva, 1989: 52). Também recorre à imagem fotográfica em consonância com a gestualidade do desenho “fazendo jogar negros com os rasgos do buril, numa combinação apurada e pessoal dos processos tradicionais” (Cristina de Azevedo Tavares, 1985: 43). Algumas das gravuras assumem um carácter fotográfico mas não são fotografia, são memórias guardadas à espera de serem descobertas (Figura 3).

Ao nível da temática, predominam as paisagens e a poesia, onde “combina o visível com o inconfessável. Só a poesia o faz” (Azevedo, 1989 s.p.). O sabor de uma infância repartida pelos dois continentes “tornam toda a sua obra uma viagem sentimental, como que um extenso mapa vivido e anotado” (Azevedo, 1989, s.p.). Os elementos naturais assumem especial protagonismo ao serem enquadrados num elemento paisagístico: podem ser paisagens “afeiçoadas do nosso desencanto, à nostalgia do mar, de pedras, pássaros, de cortinas com flores, de paisagens com gaivotas, de romãs e avencas” (Jones, 1998: 25) ou janelas entreabertas, que se em valores cromáticos, onde a figura humana está quase sempre ausente. Sobre o abstracionismo e a questão da natureza aprez referir o texto de João Peneda que:

A obra plástica não nos devolve a Natureza, mas procura representa-la recorrendo a determinados elementos (visíveis) como a forma, a linha, o traço (contorno), a textura abstrata, porque é uma representação da vida (Peneda, 2010: 54).

Numa análise reflexiva sobre as paisagens de Irene Ribeiro, Paula Caetano, artista plástica e educadora do Brasil, na sua tese de mestrado “Fluxos da Paisagem: uma panorâmica do ABC paulista vista pela pesquisa imagética”, verifica similaridades na representação de elementos da paisagem tanto em São Bernardo (Figura 4) como em Portugal e faz uma analogia com uma gravura de Rembrandt, onde predominam os mesmos elementos (Figura 5):



Figura 5 · *Três Árvores*, gravura em metal, Rembrandt, Séc. XVII
 Fonte: <http://sumidoiro.wordpress.com>

Figura 6 · *A Maior Gravura do Século*, VII Bienal de Gravura da Amadora, 2000. Fonte: Gravura na Escola II, Irene Ribeiro
 Fonte: Gravura na Escola II, Irene Ribeiro

a mesma que, em 1643, Rembrandt encontra na água-forte “As Três Árvores. Em ambas estão as três árvores, A linha de horizonte bem definida e um amplo céu. A questão compositiva é diferente em cada uma. Rembrandt coloca suas árvores suas árvores à direita e amplia a superfície à esquerda. Já Irene espia por detrás das árvores (Caetano, 1998: 27).

4. A maior gravura do século leva a gravura à escola

Desde de 1973 que Irene Ribeiro se tem dedicado à gravura pondo todo o seu conhecimento ao serviço do ensino, promovendo e dinamizando atividades que contribuíram para o enaltecimento e divulgação da gravura. Note-se que “a pedagogia da gravura, em Portugal, o seu ensino, deve nos últimos anos, a Maria Irene Ribeiro quase exclusivamente” (Azevedo, 1994: 31), numa época que se evidenciava um grande declínio da gravura.

O projeto Rede Escolar de Gravura — REGRA, nasce em 1995 e funciona até o ano 2000 e surge na sequência de ações de sensibilização e formação para docentes de todos os níveis de ensino em Portugal e no Brasil. As características inovadoras deste projeto escolar têm por base a divulgação das tecnologias da gravura como ferramenta pedagógica e promover o intercâmbio entre cidades através de atividades escolares (Figura 6).

A dimensão e o carácter inovador deste projeto também é reconhecido por Emília Nadal em que Projeto REGRA:

estrutura-se numa inovadora interação entre a aprendizagem das técnicas de gravura e a iniciação às expressões artísticas contemporâneas no processo de atividade formativa, como metodologia para a formação de professores e dos alunos na área do ensino artístico (Nadal, 1998: 9).

Participaram “diferentes níveis de ensino, do jardim de infância” (Mourão, 2004: 71) com o objetivo de explorar o processo as potencialidades de uma “linguagem técnico-expressiva” (Mourão, 2004: 71) através de processo reproduzível, levando a gravura à escola com uma metodologia inovadora no ensino artístico, num período em que modelo de ensino de ainda sob a influência da “Educação pela Arte” inspirado em Herbert Read, em que se “propunha o desenvolvimento harmonioso da personalidade, através de atividades de expressão artística” (Perdigão, 1981: 287).

5. Considerações finais

As paisagens e a poesia estiveram sempre presentes ao longo dos 40 anos de vida artística de Irene Ribeiro. As emoções gravadas na matriz carecem de um estudo que ajude a desvendar os enigmas latentes na matriz, gravados numa

simplicidade aparente. Este artigo é um contributo para o desenvolvimento de um trabalho mais aprofundado e de carácter de investigativo, que enquadre a sua obra na história da gravura portuguesa e que valorize os projetos desenvolvidos no ensino da gravura, evidenciando as suas potencialidades para o desenvolvimento de novas pedagogias, complementares nas aprendizagens da formação artística.

Referências

- Gomes, Inês Vieira (2010) *Sociedade de Gravadores Portugueses: O renascimento da gravura em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Ribeiro, Irene (1998) *Caminhos D'Água*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira
- Ribeiro, Irene Org. (2000) *Gravura na Escola II. A Maior Gravura do Século*, Amadora: AGA-Associação de Gravura da Amadora.
- Ribeiro, Irene Org. (2004) *Gravura na Escola III. Artistas Contemporâneos Portugueses e Brasileiros*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes
- Ribeiro, Maria Irene (1998) *Gravura 1974/1994*, Catálogo: edição da autora
- Silva, Manuela & Tamen, M. Isabel, Org. (1981) *Sistema de Ensino em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Tavares, Cristina Azevedo & Dias, Fernando Org. (2008) *As Artes Visuais e as outras Artes: Arte e Abstracção*, Actas da Conferências, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. pp 51-61

Paisagem é uma paisagem é uma paisagem é uma paisagem

CARLOS CORREIA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas (ESAD, Caldas da Rainha). Mestrado em Artes Visuais/Intermídia (Universidade de Évora).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: corrscarlos@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende identificar uma certa ideia de paisagem num ponto específico da obra de João Jacinto, ponto esse onde a presença da paisagem será, porventura, menos evidente. Pelo caminho, tecemos algumas considerações sobre as possibilidades da pintura contemporânea, a relação desta com a imagem digital e com a sua rica tradição. **Palavras-chave:** Pintura / paisagem / virtual / corpo / tradição.

Title: *A landscape is a landscape is a landscape is a landscape*

Abstract: *This article seeks to identify a certain idea of landscape at a specific point of the work of João Jacinto, a point where the presence of the landscape is perhaps less obvious. Along the way, we make some considerations about the possibilities of contemporary painting, its relationship with the digital image and its rich tradition.*

Keywords: *Painting, landscape, virtual, body, tradition.*

1. Introdução:

O título deste artigo é tomado de empréstimo a Gertrude Stein, sendo que a *Rosa* foi trocada pela *Paisagem*. Pretendemos falar da obra de João Jacinto, usando a paisagem enquanto pretexto para mostrar que uma pintura fala sempre, antes de qualquer outra coisa, de si mesma. Nascido no ano de 1966 em Mafra e a trabalhar actualmente no Monte Estoril, João Jacinto é também Professor na Universidade onde se formou, a FBAUL. Tem realizado exposições com regularidade, em Portugal e no estrangeiro, desde a década de oitenta do século passado. O seu trabalho encontra-se representado nas mais prestigiadas



Figura 1 · João Jacinto. 2013. Carvão, pastel seco, óleo e cinza s/ papel. 50 x 70 cm.

colecções públicas do nosso país e faz igualmente parte de algumas colecções estrangeiras de enorme prestígio. Sobre as suas pinturas e desenhos escreveram alguns dos mais relevantes críticos de Portugal, bem como alguns outros de países como a Alemanha, Bélgica e Suíça, lugares esses onde o trabalho deste pintor português tem encontrado uma assinalável receptividade. Para além de textos críticos produzidos por ocasião das diversas exposições que tem vindo a realizar, o trabalho de João Jacinto foi igualmente alvo da publicação de diversas monografias.

2. Pinturas sem rótulos

Se tomarmos a obra de João Jacinto como um todo, o tema da paisagem não chega a ser uma das subdivisões nas quais o artista arruma habitualmente o seu trabalho. Assim, os rótulos que servem esse propósito de organização são os seguintes: pinturas; flores; auto-retratos; casas (referimo-nos ao sítio que alberga o trabalho do artista: www.joaojacinto.eu). Contudo, na sua mais recente exposição individual (*Neve Derretida*, que teve lugar na Galeria *Giefarte* em Lisboa, 2013), a paisagem tem uma presença que se manifesta de um modo mais directo, isto é, nestas pinturas existe de facto uma referência directa ao que habitualmente se entende por paisagem (Figura 1). Como se pode ler no texto que acompanha a exposição: “Modalidades de pintura da Natureza: paisagem, construída e não-construída e natureza-morta” (Pinharanda, 2013).

Temos, então, que a paisagem enquanto tema não é uma constante na obra de João Jacinto, ainda que por vezes se faça sentir de um modo quase

impositivo. Ora, o que nos move para a realização do presente artigo é um ponto de vista praticamente oposto; afirmamos que a paisagem (ou, se quisermos, uma *certa* ideia de paisagem) é um tema recorrente na pintura do artista e que a presença desta se faz sentir de forma consistente, mesmo nas obras isentas de referências aos elementos habitualmente associados à paisagem; mais concretamente, nas pinturas abstractas (lembramos aqui que, no sítio atrás referido, o artista agrupa esta obras sob a designação de *Pinturas*).

Antes de prosseguirmos, convém esclarecer qual é o ponto de vista por nós adoptado e qual a perspectiva sob a qual as pinturas abstractas de João Jacinto serão aqui analisadas. Para tal, voltamos ao início deste artigo, precisamente à afirmação segundo a qual "uma pintura fala sempre, antes de qualquer outra coisa, de si mesma". Num primeiro olhar, pode parecer que pretendemos encarcerar a pintura de João Jacinto (e, por conseguinte, toda a pintura contemporânea) na vetusta perspectiva auto-referencial propagada pelo Modernismo. Ora, ainda que julguemos que boa parte dessas premissas continuam a fazer sentido nos nossos dias, não é essa a cartilha que subscrevemos. Ao dizermos que a pintura fala sempre de si mesma, não estamos a fechar o leque de possibilidades temáticas, mas antes a abri-lo; contudo, o certo é que, qualquer que seja o ponto de partida, fonte, modelo, etc. no qual uma pintura se ancora, ela não deixa de ser uma pintura. O assunto, digamos assim, é sempre ela mesma, bem como as condições da sua existência. Tomemos a título de exemplo, uma pintura (contemporânea) sobre a guerra: ora, esta fala sobre a possibilidade de a pintura poder continuar a falar sobre a guerra, antes de tecer qualquer outro comentário sobre a guerra em si. O simples (?) facto de ser pintura implica uma reflexão (ou, no mínimo, uma proposta de reflexão) sobre a sua natureza de pintura. Desta forma, nos nossos dias, o tema ou assunto de uma pintura é sempre, antes de mais, antes de qualquer outra coisa, um pretexto para continuar a testar as suas possibilidades precisamente enquanto pintura.

3. Uma *certa* ideia de paisagem

Voltando a João Jacinto, podemos afirmar que o seu corpo de trabalho (considerado como um todo) testa as condições de existência da pintura, antes de o fazer sobre a pintura de paisagem, a pintura de natureza-morta ou a pintura da auto-representação. Evidentemente, um auto-retrato não diz o mesmo que uma paisagem ou que uma natureza-morta; não defendemos a uniformização do discurso pictórico por via da irrelevância ou da falência que os diferentes géneros pictóricos apresentam nos nossos dias; o que queremos dizer é que para além da especificidade com que cada pintura se apresenta, existe uma natureza comum que prevalece sobre as diferenças; essa natureza consiste, pura e simplesmente, no facto de serem pinturas.

Esticando um pouco mais o fio condutor deste artigo, podemos dizer que, se a pintura de João Jacinto é, antes de mais, sobre A Pintura (e não sobre a paisagem, o auto-retrato ou a natureza-morta), então qualquer uma das suas obras é passível de encerrar uma *certa* ideia de paisagem. E em que consiste ou o que caracteriza essa *certa* ideia de paisagem? Independentemente da especificidade da pintura, qualquer pedaço de tela ou de papel pintado, quando isolado do todo, apresenta-se como um conjunto de manchas. Este exercício pode ser realizado mesmo sobre a mais exímia pintura foto-realista: se pegarmos numa espécie de moldura (de modestas dimensões, obviamente) e a fizermos deambular sobre a superfície de uma pintura, é altamente provável que, mais cedo ou mais tarde, comecem a surgir manchas disformes que, dispensando um grande esforço da imaginação, se assemelham a paisagens. Já Leonardo da Vinci (concordando com Sandro Botticelli) nos alertou para as infinitas possibilidades que uma simples mancha na parede pode encerrar: “ (...) simplesmente atirando a uma parede uma esponja embebida numa variedade de cores, formar-se-á nessa parede uma mancha na qual se pode ver uma bonita paisagem. ” Ora, o curioso é que, provavelmente, essas hipotéticas paisagens facilmente se nos apresentam, também, como pedaços de pintura abstracta. Ora, as pinturas abstractas de João Jacinto dispensam todo este exercício, pois é precisamente com essa ideia de paisagem que o espectador se vê confrontado. Assim, adoptando este ponto de vista, é nas pinturas abstractas que essa ideia de paisagem encontra uma manifestação mais consistente.

Uma vez esclarecido o nosso ponto de vista e o objecto geral a analisar, vamos um pouco mais longe na especificação, identificando dentro do grande conjunto que são as pinturas abstractas, quais as obras que de forma mais eficaz servem os nossos propósitos, a saber: as pinturas abstractas de maiores dimensões (Figura 2, Figura 3), nas quais facilmente adivinhamos vistas aéreas que em tudo (ou quase tudo) se assemelham às paisagens oferecidas por dispositivos como por exemplo o Google Earth; e as pinturas exageradamente matéricas, de pequenas dimensões (Figura 4, Figura 5 e Figura 6), que, não deixando de estabelecer pontos de contacto com as já referidas vistas aéreas, as contradizem pela excessiva manifestação da presença física da matéria que as constitui, fazendo como que um violento protesto pela prevalência do corpo em detrimento do virtual.

Podemos daqui depreender que algumas pinturas abstractas de João Jacinto, para além de convocarem uma *certa* ideia de paisagem, comportam igualmente a possibilidade de evocar, colocando-os em confronto directo, dois universos distintos: a imagem digital e a matéria. Tudo isto, sem deixarem de (poder) ser paisagens e, antes de mais, pinturas. Esta infindável capacidade de evocar e confrontar universos distintos, bem como a infinita capacidade de



Figura 2 · João Jacinto. Óleo s/ tela. 2008-2009. 130 x 165 cm.



Figura 3 · João Jacinto. Óleo s/ tela. 2009. 150 x 120 cm.



Figura 4 · João Jacinto. Óleo s/ tela. 2004. 27 x 20 cm.

Figura 5 · João Jacinto. Óleo s/ tela. 2010.. 36 x 26 cm.

Figura 6 · João Jacinto. Óleo s/ tela. 2010.. 51 x 46 cm.

absorver e transformar a novidade sem contudo esquecer a sua rica tradição será, porventura, uma das características que fazem com que a pintura continue a apresentar-se como uma prática plena de pertinência e actualidade.

4. Conclusão

À laia de conclusão, podemos dizer que o artigo pretende identificar uma ideia de paisagem num ponto específico da obra de João Jacinto, ponto esse onde a presença da paisagem será, porventura, menos evidente. Pelo caminho, tece-mos considerações sobre as possibilidades da pintura contemporânea, abordando a auto-referencialidade bem como a sua abertura ao exterior, mas também o confronto entre o material e o virtual. Num artigo com estas características, é muito mais o que fica por dizer do que o que é dito. Ainda assim, esperamos ter contribuído para outras linhas de investigação sobre a pintura contemporânea em geral e sobre a obra de João Jacinto em particular.

Referências

Lima Pinharanda (2013) *João,... de um curso de pintura*. Lisboa: Giefarte.
Lima Pinharanda (2002) *João Jacinto — Uma Antologia [1986-2002]*. Badajoz/

Cascais: Fundação D. Luís I / MEIAC.
Da Vinci, Leonardo (edited by Martin Kemp)
(2001) *Leonardo On Painting*. New Haven and London: Yale University Press.

A cidade visível e a cidade tangível. A paisagem urbana como palimpsesto na obra de António Ole

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo recebido a 6 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, artista plástica. Doutoramento em Belas Artes (especialidade de Pintura); Mestrado em Teorias da Arte; Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) — Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: teresamatospereira@yahoo.com

Resumo: Na década de 70, António Ole inicia uma pesquisa artística multidisciplinar em torno das arquiteturas e vivências dos bairros pobres da cidade de Luanda (musseques). Desta resultaram um conjunto de fragmentos de paisagens urbanas que se apresentam sob a forma de fotografia, colagem ou instalação confrontando o observador com a precariedade dos materiais mas também com a capacidade de resistência e improviso de quem diariamente constrói estas estruturas de sobrevivência.

Palavras-chave: Paisagem urbana / musseque / arquiteturas de sobrevivência / criatividade / resiliência.

Title: *The visible and the tangible city: the cityscape in the work of António Ole*

Abstract: *In the 70s, António Ole initiates a multidisciplinary artistic research around the architectures from the slums of Luanda ("musseques"). This resulted in the creation of a series of collages, photographs and installations that present fragments of urban landscapes confronting the viewer with the precariousness of the materials but also the resilience and improvisation who daily builds these survival structures.*

Keywords: *Urban landscape / urban slum / architectures of survival / creativity / resilience.*

1. Visualidade, tangibilidade e visibilidade

António Ole (n. Luanda em 1951) irá desenvolver um percurso multifacetado, dividido entre o cinema, a fotografia e as artes plásticas. Na década de 1970 e início dos anos 80 estuda cultura afro-americana na Universidade da Califórnia

UCLA, licenciando-se em cinema no Center for Advanced American Film Studies, do Film Institute (Los Angeles).

Ao longo do seu percurso enquanto artista plástico António Ole irá realizar – através da pintura, da fotografia do vídeo e da instalação – um conjunto de reflexões estéticas a questões que envolvem a história colonial de Angola, a diversidade cultural do país, mas igualmente as vivências do quotidiano urbano da cidade de Luanda, onde reside e trabalha.

As incursões plásticas e fotográficas ao espaço urbano, desenvolvidas por António Ole, definem-se em planos de significação que problematizam as várias modalidades do ver, onde o sentido da paisagem é discutido não só na sua visibilidade mas acima de tudo num plano da visibilidade.

Neste caso consideramos em primeiro lugar que a dimensão visual da paisagem supõe simultaneamente a existência de uma realidade concreta e uma codificação do que é observado — traduzido através de uma imagem. Em segundo lugar, o plano visual apresenta-se como ponto de partida para um olhar que indaga a visibilidade dessa imagem, envolvendo um processo elaborado de reflexão onde se articulam elementos visuais, experiências e memórias, resultando na criação de noções que se vão sedimentando a vários níveis das subjetividades individuais, coletivas e sociais.

Assim, os fragmentos da paisagem urbana de Luanda, designadamente dos bairros pobres (musseques) não poderá ser encarados apenas na sua dimensão puramente visual mas integram-se numa reflexão mais ampla em torno da história do país e da sociedade que inevitavelmente foram moldando o espaço da cidade, deixando impressos na sua epiderme os vestígios da passagem do tempo e da ação humana.

2. Texturas da cidade

O interesse inicial pela arquitetura e pelo urbanismo na década de 70 coincide com as primeiras experiências na fotografia, no âmbito da qual Ole inicia um conjunto de retratos dos habitantes dos musseques que mais tarde se alarga às estruturas precárias que compõem estes bairros periféricos da cidade de Luanda. Estas investidas estéticas pelos musseques resultam numa gradual aproximação ao fragmento, extraído de paisagens em incessante mutação, alimentadas pela miséria, resiliência e criatividade.

Ao mesmo tempo esta abordagem estética a uma paisagem socialmente estigmatizada revelar-se-á ao longo do percurso de António Ole, sob diversas modalidades estabelecendo, contudo, uma dinâmica de intervisualidade, que atravessa as várias dimensões plásticas da sua obra.

Neste sentido iremos considerar alguns dos seus projetos quer no âmbito

da fotografia quer das artes plásticas ou da instalação onde a reflexão em torno da paisagem urbana — entendida não só nas suas dimensões visuais mas igualmente sociais e históricas — assume uma também uma vertente interventiva que, longe de fazer uma qualquer “apologia da pobreza” denuncia, ao invés, a capacidade de resistência dos habitantes/construtores de tais paisagens — tanto em termos sociológicos como históricos.

Este fato é aflorado por exemplo nos documentários que António Ole realiza no final da década, designadamente o filme “*O Ritmo dos N’Gola Ritmos*” onde se detém nos sucessivos estratos que compõem as habitações destes bairros pobres, afirmando que “os musseques crescem ao ritmo da história; crescem, multiplicam-se (...) superfícies, arranjo ... a miséria criando as suas armas de defesa” (Ole: 1978)

Posteriormente esta pesquisa resultará não só em séries de fotografias que retratam vestígios de arquiteturas marcadas pelo abandono onde a passagem do tempo e a ruína não deixam de se constituir como metáforas de uma realidade violenta onde os seus atores, embora fisicamente ausentes, são convocados através de uma cenografia fantasmagórica.

Nas palavras do autor estas imagens constituem-se como “(...) um jogo cénico sem personagens. Não estão ali fisicamente mas deixaram o seu rasto irreparável, criado pelo espetro das ruínas e do absurdo” (Ole, 2003: 18).

No tríptico *Urban Choices* (I) (Figura 1) este rasto é pressentido através das sucessivas camadas que sobressaem das paredes em deterioração e que metaforicamente se configuram como palimpsestos reescritos e reconfigurados ao longo do tempo pela ocupação e abandono, onde a epiderme das estruturas urbanas emerge como suporte simbólico de uma realidade social corroída pela guerra.

Neste caso poderemos falar numa “estética do fragmento” onde a precariedade e a descontinuidade podem abrir a possibilidade de releituras e de ressemantizações.

3. A paisagem urbana como símbolo de resiliência

A instalação “*Na Margem da Zona Limite*” de 1994 no Teatro Elinga em Luanda (Figura 2) marcará simultaneamente o culminar de um processo criativo desenvolvido pelo artista durante os anos anteriores onde a pintura se vai assumindo como suporte matérico de processos de acumulação (de vestígios, caligrafias e imagens) através da colagem, mas também como ponto de partida para um conjunto de instalações intituladas *Township Walls* que o artista vai apresentando nas diversas exposições internacionais — Chicago 2001, Veneza 2003, Lisboa 2003 (Figura 3), Düsseldorf 2004 (Figura 4), e Washington (2009) — e que integram igualmente vestígios urbanos recolhidos nas cidades onde realiza as instalações de grande escala.

As fachadas dos musseques de Luanda surgem como evocações de uma



Figura 1 · António Ole. *Urban Choices (II)*, 2000 (Tríptico).

paisagem urbana que configura uma diversidade de geografias humanas e sociais onde a temporalidade fragmentada da história se reflete na materialidade da obra. Em *Margem da Zona Limite* – e posteriormente nas *Township Walls* – começa por integrar uma construção formada por chapas metálicas, tábuas, fragmentos arquitetónicos (portas, janelas...), etc., que evocando a arquitetura dos musseques, confronta o observador com a precariedade dos materiais mas também a capacidade de resistência e improviso de quem diariamente constrói estas *estruturas de sobrevivência*.

Estas instalações exploram por um lado, a criatividade contingente dos construtores efémeros destas habitações — *estruturas de sobrevivência* como virá a chamar-lhes — e por outro evocam a capacidade humana de superar as dificuldades mesmo dispondo de escassos recursos. Nas palavras do autor

Durante todos estes anos o meu trabalho foi à volta das “urbanidades”, da observação destes mecanismos de resistência e sobrevivência. A minha arte é muito sobre isso, sobre como se supera, como se sobrevive (Ole: 2009)

Neste sentido, para lá da dimensão visual e plástica estas instalações não deixam de evocar em primeiro lugar, uma dimensão sociológica que acompanha a história da própria cidade de Luanda, constituindo-se igualmente como elementos de reflexão em torno da história violenta de Angola — quer durante o período colonial quer após a independência do país — onde as estruturas e fachadas visíveis denunciavam uma textura deixada pelo tempo, pelas vivências e trânsitos humanos.

Na verdade, o crescimento da cidade sobretudo a partir do final da II Guerra Mundial — em virtude de um crescimento populacional e económico — esteve na origem de uma separação cada vez mais acentuada entre a cidade do asfalto (a cidade colonial) e os bairros periféricos de construção precária e configuração labiríntica onde residia a população pobre, o espaço físico e social dos



Figura 2 · Antonio Ole. *Na Margem da Zona Limite* (1995).
Instalação na Bienal de Joanesburgo

Figura 3 · Antonio Ole. *Township Wall*. Lisboa (2003).

Figura 4 · Antonio Ole. *Township Wall*. Dusseldorf (2004).

colonizados, dos marginalizados e cuja fisionomia estava em permanente transfiguração. No final da década de 50 e sobretudo na década de 60 será nesta outra cidade de terra batida, que os movimentos nacionalistas irão encontrar um terreno fértil à sua propagação, assumindo igualmente um outro sentido de resistência (neste caso de sentido histórico contra o colonialismo).

As fachadas do musseque, reconfiguradas nas instalações de António Ole representam também uma segregação que, sendo inicialmente racial durante o período colonial, transformou-se posteriormente numa segregação social separando o território de diferentes classes.

Esta dialética entre resistência, sobrevivência e criatividade que alimenta o processo criativo do artista, alarga-se para lá dos limites da cidade de Luanda estendendo-se a outras cidades onde constrói as suas *Township Walls* recolhendo localmente os materiais que as irão compor. Na verdade o autor explica que as instalações são "(...) sempre diferentes, com materiais recolhidos em cada um dos lugares onde foram feitas e após visitas a espaços das respetivas cidades que tivessem a ver com essa problemática – sempre a da arquitetura ligada a esquemas de sobrevivência" Estas *Township Walls* iriam estar na origem da instalação integrada na exposição *Who Knows Tomorrow* e intitulada *The Entire World/Transitory Geometry* (2010) no Hamburger Bahnhof – Museu de arte contemporânea em Berlim, onde o artista realiza uma parede composta por contentores e que – para lá da alusão ao muro que dividiu a cidade durante cerca de 29 anos – permite estabelecer um feixe de significados que sintetiza a reflexão estética desenvolvida por António Ole desde a década de 70. Partindo de uma referência aos fluxos comerciais e migratórios transnacionais problematiza as contingências a que os imigrantes enfrentam nas metrópoles ocidentais, relembando – através da recolha de materiais *in loco* – as condições precárias em que estes (sobre)vivem e integrando transitoriamente as paisagens urbanas transformando-as, complexificando-as.

4. Nota final

A pesquisa realizada por António Ole em torno da paisagem urbana constitui, como vimos, uma componente essencial do seu percurso artístico permitindo articular as dimensões da perceção, da memória sensorial e da plasticidade inerentes à deambulação pelos diversos espaços da cidade com uma reflexão mais alargada acerca da resiliência humana face à violência (quer em termos históricos quer vivenciais).

Na verdade, as estruturas abandonadas ou as fachadas do musseque vão testemunhando, através de letreiros, sinais, cicatrizes, acidentes e texturas impressas nas superfícies dos materiais, os trânsitos e ação humana, mas também

problematizam as diversas fronteiras/margens existentes no tecido urbano onde a fisicalidade dos materiais surge como uma *pele* que corporiza a invisibilidade das relações humanas nos vários espaços da cidade.

Referências

AA.VV. (1997). *António Ole: Retrospectiva 1967/1997*. Luanda: Centro Cultural Português – Instituto Camões.

AA.VV. (2004) *António Ole: Marcas de um Percorso*. Lisboa: Culturgest.

AA.VV. (2009). *António Ole: Na Pele da Cidade*. Luanda: Instituto Camões – Centro Cultural Português.

Mixinge, Adriano (1999) “António Ole – La Travesía desde Angola”. *Lapiz*, Madrid,

nº155, (Julho), pp. 61 – 67.

Mixinge, Adriano (2011). “António Ole, un artiste en constant renouvellement”, in *Angola : Figures de Pouvoir*. Paris : Musée Dapper, pp. 269-271.

Piedade, Joana Simões (2009). *António Ole : Texturas Urbanas*. [Consult. 2013-08-23] Disponível em <http://www.opais.net/pt/revista/?id=1639&det=7972&mid=>

Ole, António. (1978) *O Ritmo dos N’Gola Ritmos*. Documentário.

Los divertidos paisajes urbanos, rurales y humanos de Maider López

MARÍA BETRÁN TORNER*

Artigo completo recebido a 1 de Setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista visual. Profesora de Dibujo de Institutos de Educación Secundaria de Aragón (España). Doctora en Bellas Artes por la UCM. Universidad Complutense de Madrid.

AFILIAÇÃO: Artista independente, Espanha. E-mail: mbtorner@hotmail.com

Resumen: En este artículo se trata el tema del paisaje en el contexto del arte contemporáneo, y en concreto se plantea un recorrido por la obra de la artista multidisciplinar española Maider López, que se basa en la intervención con el paisaje que concibe como espacio social y de interrelación del individuo con el entorno.

Palabras clave: intervención / paisaje / espacio social / humor / arte contemporáneo.

Title: *The urban, rural and human landscapes of Maider López*

Abstract: *The landscape theme is framed within the contemporary art context. The work of the multimedia Spanish artist Maider López is visited. Her work is based on the interaction with the landscape perceived as a social space and an instance of interaction between the individual and his environment.*

Keywords: *intervention / landscape / social space / humor / contemporary art.*

Introducción

En el contexto del arte contemporáneo, el paisaje es planteado desde diferentes perspectivas como es su utilización como espacio social y de interrelación del individuo con el entorno, y este modo de entender el paisaje conforma la base conceptual de la artista española Maider López, quien lo plantea como espacio vivido por sus habitantes a través de determinados símbolos, rutas o redes cotidianas.

La elección de las propuestas artísticas de Maider, tiene como objetivo principal inducir a la reflexión sobre algunos de los aspectos que se plantean a través de las mismas, y que juegan un importante papel en la sociedad actual, como es la

identificación o disolución del sujeto con la ciudad o con la arquitectura urbana, su capacidad de transformar el espacio urbano y de crear la ciudad a partir de su uso, o también trata aspectos sociológicos en relación a la ciudad y la posible interacción entre la arquitectura y las variadas tipologías humanas, entre estas y su contexto.

Maider López hace del espacio público el escenario fundamental de sus acciones, y en concreto escoge los lugares en los que el ciudadano lleva a cabo su rutina, y que concibe como soporte modificable visual y simbólicamente. Desde esta perspectiva, en su trabajo se pueden diferenciar dos líneas de investigación: la primera basada en la transformación “disimulada” de diferentes entornos arquitectónicos a los que es invitada a intervenir, modificando su decoración y estructuras hasta generar nuevas y sutiles percepciones del lugar a menudo de carácter lúdico; y la segunda, en la que Maider crea una serie de situaciones aparentemente absurdas, con las que plantea unos juegos visuales para los que contará con los ciudadanos, quienes se convierten en los protagonistas de sus proyectos, al interaccionar voluntaria o involuntariamente con el paisaje urbano o rural hasta crear divertidas “coreografías” de carácter performativo.

Se trata de unas propuestas basadas en la experimentación, que esta artista plantea desde una perspectiva de juego, socialización y sutil transformación del espacio con el que propone una nueva interacción sensorial con el mismo. Y a su vez, Maider López se incluye entre los artistas que han optado por, desde una perspectiva que se podría definir como arquitectónica, investigar diferentes mimetismos cromáticos con el entorno que propone bajo diversas finalidades como la de redescubrir y reexaminar el propio espacio, o la de criticar determinados aspectos sociales.

Por ejemplo, en *Señales de Tráfico* (2002) (Figura 1), inventa unas coloridas señales de tráfico que incorpora al mobiliario urbano a modo de señalización convencional, y de este modo introduce una divertida nota de perplejidad en el paisaje. Algo parecido ocurre en *Toldos* (2003), donde escoge los balcones de la Casa Encendida de Madrid para colocar unos toldos muy especiales. Se trata de unos toldos, que a la vez que objetos de carácter utilitario simulan ser banderas, y que dependiendo de la meteorología están recogidos o desplegados, por lo que la pieza irá cambiando.

Sin embargo, en otros de sus proyectos van a intervenir las personas, es el caso de *Ataskoa* (2005) (Figura 2), para el que convocó a cientos de automovilistas a crear un enorme atasco en un entorno rural donde nunca había atascos, el monte Aralar de Navarra, llevando así a cabo un acto que a modo de juego modificaba el paisaje.

En este sentido otra de sus intervenciones es *Playa* (2005) (Figura 3), que se compone de una serie de fotografías, vídeos, instalaciones, e incluso objetos de consumo como camisetas y pósters, y un libro editado en el 2006 para el que,



Figura 1 · Mainer López. Imagen del proyecto *Señales de Tráfico* (2002).

Figura 2 · Mainer López. Imagen del proyecto *Ataskoa* (2005).



Figura 3 · Maider López. Imagen del proyecto Playa (2005).

como escenario, Maider escoge la playa de Zumaia (Gipuzkoa), donde se dedica a repartir a los bañistas toallas rojas, para que extendidas por el suelo en sustitución a las propias, modifiquen el paisaje.

También en *Crossing* (2007) (Figura 4; Figura 5) intervienen las personas, pero en este caso la artista se basa en el azar urbano. *Crossing* se constituye de una serie de 92 instantáneas fotográficas, que Maider toma en las calles de Rotterdam, al observar a diferentes personas caminando por delante de un elemento urbano o edificio del mismo color que el de su atuendo, y de este modo, logra plantear aspectos sociológicos en relación a la ciudad y la posible interacción entre la arquitectura y las variadas tipologías humanas, entre estas y su contexto. A este respecto la artista comenta:

Los ciudadanos como integrantes anónimos de la urbe toman protagonismo, no por desvelar su identidad, que queda siempre a salvo, sino por rimar con el entorno. Y la ciudad se revela como un espacio vivo donde tiene lugar la mágica alquimia de los colores. Asistimos al descubrimiento de seres y arquitecturas, que de forma azarosa, poetizan su respectivo trasiego anodino y estabilidad constructiva, trascendiéndolos con un exultante mimetismo cromático (Garrido, 2009: 78-79).

Crossing llevó implícito una alta dosis de paciencia y observación, ya que para su realización Maider debía esperar en un lugar determinado (edificio, calle, etc.), hasta ver a una persona vestida del mismo tono que éste. Otro de sus recursos fué el inverso, es decir, el de seguir al transeúnte hasta observar que éste pasase por un elemento urbano del mismo tono que el de alguna de sus pren-



Figura 4 y 5 · Mainer López. Imágenes pertenecientes al proyecto *Crossing* (2007).

das, haciendo del color un elemento vinculante fundamental entre lo plástico y lo conceptual. Se trata pues de un proyecto, en cierto modo de camuflaje, que se presenta como una forma nueva y diferente de relacionarse con la ciudad al mostrar aspectos inéditos de ésta, como el de unos transeúntes anónimos que forman parte armoniosa con el entorno.

AdosAdos (Figura 6) (2007) es otro de sus proyectos, que consiste en una serie fotográfica que documenta la intervención que Mainer llevó a cabo con motivo del décimo aniversario del Museo Guggenheim Bilbao, en octubre de 2007, donde invitó a los participantes a ampliar simbólicamente el Museo, cargando unas placas que simulaban “titanio”, y reordenándolas según el esquema espacial ideado por ella. A partir de estos fragmentos crea un todo unitario que adquiere un nuevo sentido, el de los ciudadanos que unidos realizan el museo, no solo en un sentido arquitectónico sino también social.

En esta línea se encuentra también *Dunafelfedés* (Figura 7) (2007), una intervención que Mainer lleva a cabo en el Puente de las Cadenas, en Budapest, donde convocó a cientos de participantes a que abrierán de modo simultáneo sus paraguas de color verde para mimetizarse con el color del agua del Danubio. De nuevo aquí Mainer unifica simbólicamente a los ciudadanos, en este caso con el agua, para lograr una mayor concienciación de la importancia de esta fuente hidrológica en la vida metropolitana.

Esta identificación y disolución del sujeto con la ciudad, o con la arquitectura urbana, reaparece en otros de sus proyectos, como es el caso de *Eclats* (Figura 8), que la artista lleva a cabo en la inauguración del Centro Pompidou de Metz (Francia), el 15 mayo de 2010, donde haciendo juego con este edificio, y para extender su arquitectura, los participantes abrieron unos paraguas blancos iluminados desde su interior.



Figura 6 · Mainer López. Imagen del proyecto *AdosAdos* (2007).

Figura 7 · Mainer López. Imagen del proyecto *Dunafelfedés* (2007).

Figura 8 · Mainer López. Imagen del proyecto *Eclats* (2010).

Figura 9 · Mainer López. Imagen del proyecto *Off_Sight* (2008).

Y por último comentar la intervención con el paisaje urbano que Mainer propone en el proyecto *Off_Sight* (Figura 9) (2008), donde un grupo de personas con objetos cotidianos, estratégicamente situadas, y observadas desde un punto de vista concreto, logran hacer desaparecer la publicidad, transformando de este modo el espacio en el que habitan.

Conclusión

Bajo la forma de celebración colectiva, Mainer López rompe pues con la representación institucionalizada del arte, para en su lugar contribuir al cuestionamiento estético del paisaje urbano, y a la reinvención del concepto de ciudadanía. Además de servirse de su trabajo para explorar diferentes tipos de mimetismos cromáticos con el entorno, ya que al igual que otros artistas como Monica Duncan y Lara Odell, Mainer desarrolla una estrategia de ocultación que dota de importancia paralela a la persona camuflada, y al espacio urbano, arquitectónico, en el que ésta se encuentra.

Referencias

- López, Mainer. (sd) Fotografías de los proyectos de la artista. [Consult. 2013-09-06] Disponibles en URL: <http://www.mainerlopez.com/>
- Martínez, Rosa. en Información extraída de la página web. de Mainer López. [Consult. 2008-09-13] Disponible en URL: <http://www.mainerlopez.com/textos/guggen/>
- Méndez, Maite. (2009), "Eco-estética del camuflaje", In Castro López F. (coord.), *Camuflajes*, Madrid, La Casa Encendida, pp. 37-55. ISBN:978-84-96917-53-8
- Ruiz, Belén. (2009), "Mainer López", In Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [catálogo de exposición], Madrid, La Casa Encendida, pp. 78-81. ISBN:978-84-96917-53-8

La ciudad caníbal. Los paisajes urbanos de Lima en la visión de Susana Venegas

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo recebido a 7 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Perú, artista visual. Licenciatura en Filología Románica (Universidad de Bucarest) ; Estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas (Pontificia Universidad Católica del Perú), Estudios de Doctorado en Literatura peruana y latinoamericana (Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Arte. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú.
E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: Susana Venegas, pintora peruana, escoge representar espacios antiguos de la ciudad capital del Perú, para la develación progresiva de sus significados. Apela a la memoria afectiva del observador y lo invita a explorar esta visión simbólica que relaciona los fragmentos de la ciudad con el sentido de la vida. Cada paisaje urbano se convierte en una poética visual que habla de una ciudad que devora a sus habitantes.
Palabras claves: paisaje urbano / poética / memoria afectiva / sentido de la vida.

Title: *The city cannibal. Lima urban landscapes in the Susana Venegas vision*

Abstract: *Susanna Venegas, Peruvian painter, chooses to represent ancient spaces of the capital city of Peru, for the gradual unveiling of its meanings. She appeals to the emotional memory and invites the viewer to explore this symbolic vision and fragments of the city that relate to the meaning of life. Each urban landscape becomes a visual poetics, which speaks of a city that devours its inhabitants.*

Keywords: *urban landscape / poetics / emotional memory / meaning of life.*

Introducción

Desde siempre la ciudad ha buscado en la memoria de cada uno señas concretas para recomponer su propia identidad. Así, la ciudad renace con cada momento, con cada mirada. El impulso artístico borra los límites entre lo exterior objetivo y lo interior subjetivo por lo cual, aunque el vínculo con la realidad urbana pase por

el proceso de referencia, los referentes integrados en las obras no sólo remiten a sus fuentes originales y aportan los significados de la mirada personal y — a través de ella — de las vivencias individuales y colectivas, sino que generan universos de sentido con valor simbólico. “El arte es un sistema modelizador secundario” (Lotman, 1982:19): focaliza, representa e interpreta realidades para recrearlas o inventarlas.

Para Susana Venegas (Lima, 1977), pintora y grabadora peruana, graduada de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, reconstruir simbólicamente la ciudad como un recinto que incorpora en lo urbano el factor cultural y el factor humano, ha sido un tema central, tanto para su obra plástica como para sus investigaciones. La artista vivió un tiempo en Italia y actualmente es docente de la PUCP y miembro del Taller 72, el más antiguo e importante taller de grabado de Perú. Ha expuesto — en Perú, EEUU, Canadá, Italia, España, Bélgica, Alemania, Polonia, España, Egipto — proyectos que exploran la identidad del hábitat con implicaciones culturales del ser humano, la habitación, la casa, la ciudad. El re-diseño de la ciudad, con sus estructuras y ritmos postexpresionistas, estructura metafóricamente y narra posibles historias que apelan a su memoria afectiva y expresan el deseo de explicarla y comprenderla.

1. El universo urbano de Lima

Susana Venegas emprende un proceso artístico de representación y significación de Lima que se genera desde “la memoria cultural como mecanismo creador” (Lotman, 1996: 159). Es un viaje introspectivo, donde el pasado y el presente convergen, por algunas de las calles del centro de Lima, un viaje con densidad conceptual que abre caminos en el laberinto limeño, en una dimensión que pasa de los referentes fáciles de reconocer por quienes conocen la ciudad de Lima en toda su complejidad, a una lectura poética que aporta sensaciones y significados.

Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra (Gadamer, 1996: 68).

Surgen así paisajes urbanos y en cada uno se produce una revelación de los significados de la ciudad. Cada imagen es una representación metafórica, que aspira a interiorizarse en el observador, apelando a su memoria afectiva e invitándolo a explorar esta visión simbólica que relaciona la ciudad con el sentido de la vida urbana y hace de cada paisaje urbano una poética visual. La representación apela a la participación emocional del observador a través de la apertura de los planos, de las diagonales que los ordenan y aseguran su dinámica, de

los enfoques y del impacto de la visión insólita. El placer estético y la implicación psicológica causada por la extrañeza del paisaje emergen de construcciones inquietantes, cuyos valores se definen en el nivel conceptual y emocional. La poética resultante reordena el escenario de Lima y de sus habitantes en una reconstrucción acumulativa del escenografías urbanas vacías, cuyo espectáculo funciona como instrumento de unificación. Guy Debord indicaba en “La sociedad del espectáculo” que no es un conjunto de imágenes sino la relación entre las personas, mediatizada por las imágenes, la que llega a funcionar como una visión del mundo.

2. La ciudad vacía

El mundo real de la ciudad se cambia en imágenes, las imágenes se presentan como realidades y funcionan como motivaciones para explorar el discurso de la ciudad vacía. La pintora comparte con nosotros su fascinación por una dimensión icónica referencial que alberga el día a día de la ciudad de Lima y las vivencias de sus habitantes. Por contraste, lo que impacta en sus paisajes urbanos es el vacío humano. Y el silencio. Impactan porque Lima es una ciudad en extremo llena y ruidosa, con actividades frenéticas que llenan sus calles, caótica en sus movimientos y conflictiva en sus relaciones. Pero, en lugar de esta ciudad desbordante, que ataca los sentidos y hace de cada día una aventura de sobrevivencia, surgen las formas identificables de una ciudad que parece haber sobrevivido a un enigmático desastre, incorporadas a un arquetipo metafórico de la consumación (Figura 1; Figura 2).

La ciudad devoró a las formas de vida que la habitaban. Las huellas de lo vivido, la crónica de lo cotidiano, las vivencias que enfrentan el tiempo se han incorporado a los edificios, a las calles, al espacio urbano arquitectónico, desprovisto de la presencia de gente, animales, vegetación. La ciudad parece haber absorbido la presencia de todo lo que no sea ella misma. Una ciudad caníbal, que se convirtió en su única forma de vida, con atributos emocionales que se reflejan en sus nuevas formas, modificadas. La sintaxis exocéntrica del ciclo 2009 de pinturas dedicadas a la ciudad de Lima plantea varias construcciones analíticas con un nexo coordinante: una extraña combustión que ha torcido los edificios y ha eliminado la presencia humana, dejando atrás un paisaje devastado, pero no muerto, ya que los mismos edificios y calles parecen haber asumido la capacidad de existir independientemente del ser humano. Es significativo que el concepto de mimesis que relaciona las pinturas de Susana Venegas con aquella realidad que llamamos memoria afectiva, en la cual convergen las experiencias vividas y las aprehendidas, reconfigura el espacio urbano de Lima en relación a una historia reciente difícil, dominada por la violencia y la incertidumbre, una historia que sigue manifestando sus tensiones y conflictos, pues Lima no ha dejado de



Figuras 1 y 2 · Izquierda: Mariátegui cuadro 11, 120 x 140 cm. Óleo sobre lienzo, 2009, Lima, Perú. Fuente: Susana Venegas. Derecha: Pizarro cuadro 2, 120 x 140 cm. Óleo sobre lienzo, 2009, Lima, Perú. Fuente: Susana Venegas.

ser una ciudad con muchos problemas para sus habitantes. La ciudad vacía es en realidad una ciudad vaciada, transformada en su propia razón de ser. El carácter de mediación de sus imágenes, que interactúan con el contexto cultural y la memoria del lector se debe por igual a la construcción dialógica abierta y a la reescritura visual de la ciudad.

3. El gran angular

Para documentar lo planteado hay que acercarse a la composición del paisaje limeño. La mirada de Susana Venegas parece filtrada por un gran angular. En consecuencia, la perspectiva es inédita y exagerada, con distorsiones que imprimen una especie de movimiento continuo a los edificios. El contrapicado aporta la sensación de fuerza y densidad, pero a la vez contribuye a la sensación de inhabitable. Hay una fragmentación del espacio que se debe a la conjunción de planos distintos. Las líneas rectoras son diagonales, en permanente fuga, generando la sensación de un desplazamiento contenido por otro desplazamiento. Quedan internalizados conflictos y tensiones, que tejen el subtexto simbólico del paisaje. Hay belleza en estos paisajes, que seducen con su iluminación interior, pero también hay una voluntad de emergencia y expansión, que vierte lo particular en lo universal y lo instantáneo en lo permanente (Figura 3; Figura 4).

La composición conlleva no sólo efectos cognitivos sino también perceptivos y emocionales. El hecho de que los planos se organizan en base al manejo de la profundidad y la luz, en un movimiento de envolvimiento, sugiere un universo propenso a cerrarse. Es propio de esta construcción el lugar o el ángulo que se asigna al observador: frontal pero distante. Es un recurso que excluye el ingreso en



Figuras 3 y 4 · Izquierda : Ancash cuadro 7. 110 x 160 cm. Óleo sobre lienzo, 2009, Lima, Perú. Fuente: Susana Venegas. Derecha: General Garzón, 120 x 140 cm. Óleo sobre lienzo, 2009, Lima, Perú. Fuente: Susana Venegas.

Figura 5 · Ventana, 33 x 33 cm. Grabado- Colografía, 2004, Lima, Perú. Fuente: Susana Venegas.

el espacio interno de las calles. De manera significativa, en otro ciclo de obras dedicadas a Lima, esta vez en la técnica del grabado, la misma exclusión se genera a partir de la vista aérea de los techos y azoteas de la ciudad, que conforman una capa densa, visualmente impenetrable, de este mundo solitario y enigmático (Figura 5).

La mirada de Susana Venegas parece filtrada por un gran angular. En consecuencia, la perspectiva es inédita y exagerada, con distorsiones que imprimen una especie de movimiento continuo a los edificios. El contrapicado aporta la sensación de fuerza y densidad, pero a la vez contribuye a la sensación de inhabitable. Hay una fragmentación del espacio que se debe a la conjunción de planos distintos. Las líneas rectoras son diagonales, en permanente fuga, generando la sensación de un desplazamiento contenido por otro desplazamiento. Quedan internalizados conflictos y tensiones, que tejen el subtexto simbólico del paisaje. Hay belleza en estos paisajes, que seducen con su iluminación interior,

pero también hay una voluntad de emergencia y expansión, que vierte lo particular en lo universal y lo instantáneo en lo permanente (Figura 3; Figura 4).

La composición conlleva no sólo efectos cognitivos sino también perceptivos y emocionales. El hecho de que los planos se organizan en base al manejo de la profundidad y la luz, en un movimiento de envolvimento, sugiere un universo propenso a cerrarse. Es propio de esta construcción el lugar o el ángulo que se asigna al observador: frontal pero distante. Es un recurso que excluye el ingreso en el espacio interno de las calles. De manera significativa, en otro ciclo de obras dedicadas a Lima, esta vez en la técnica del grabado, la misma exclusión se genera a partir de la vista aérea de los techos y azoteas de la ciudad, que conforman una capa densa, visualmente impenetrable, de este mundo solitario y enigmático (Figura 5).

6. Conclusiones

Delante de nosotros, la ciudad se orquesta semánticamente mediante esta dinámica transversal, que reintegra las dimensiones de lo simbólico, lo imaginario y lo real. No se trata de reinventar el paisaje sino de hacer de él un lugar sensible, que apele a la memoria del observador y lo provoque intervenir en su lectura simbólica. Susana Venegas lo hace dejando en presuposiciones la(s) historia(s) y sus muertos, y ofreciendo a la mirada las intersecciones, fragmentaciones, tensiones y acumulaciones de una ciudad laberíntica, que emerge de nuestras mentes con la fuerza de un personaje autosuficiente. La ciudad de Lima se convierte en el núcleo de una red de representaciones cuya investigación aporta a la evaluación permanente de la relación de la ciudad con los artistas que la representan.

Referencias

- | | |
|--|---|
| Calabrese, Omar (1987). <i>El lenguaje del arte</i> , Barcelona, Paidós. | de lo bello, Barcelona, Paidós. |
| Debord, Guy (1999). <i>La sociedad del espectáculo</i> , Valencia, Pre-Textos. | Lotman, Yuri M. (1982). <i>Estructura del texto artístico</i> , Madrid, Istmo. |
| Gadamer, Hans-Georg (1996). <i>La actualidad</i> | Lotman, Yuri M. (1996). <i>La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto</i> , Madrid, Cátedra. |

Anna Mariani e as casinhas nordestinas

SILVIA HELENA DOS SANTOS CARDOSO*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, artista/fotógrafa e antropóloga. Doutora em Artes e Mestre em Multimeios / Instituto de Artes / UNICAMP e Bacharel em Ciências Sociais/Antropologia / FFLCH / USP. Professora Universitária — Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e Universidade Nove de Julho.

AFLIAÇÃO: Universidade Nove de Julho. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo Código Postal — 04018-010 São Paulo Brasil. Universidade Nove de Julho. CEP 01156-050, São Paulo, Brasil. E-mail: silvia.cardoso@uninove.br

Resumo: O artigo contextualiza o ensaio fotográfico da fotógrafa/artista brasileira Anna Mariani acerca das fachadas das casas na região nordeste do Brasil. A cor é o principal elemento tratado como fenômeno de percepção visual e de identidade cultural. A obra contempla o cenário da Fotografia Brasileira e Arte Contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia / Paisagem / Arte Contemporânea / Arte Brasileira / Nordeste Brasileiro.

Title: *Anna Mariani and houses northeastern*

Abstract: *The article contextualizes the photo shoot of photographer / Brazilian artist Anna Mariani on the facades of the houses in northeastern Brazil. Color is the main element treated as a phenomenon of visual perception and cultural identity. The work includes the scenario of Brazilian Photography and Contemporary Art.*

Keywords: *Photography / Landscape / Contemporary Art / Brazilian Art / Brazilian Northeast.*

Anna Mariani e a Fotografia Brasileira

O primeiro contato com o ensaio fotográfico de Anna Mariani (1935) aconteceu nos anos 80 do último século. As fotografias revelavam certa delicadeza no registro das casas e, especificamente, das típicas fachadas coloridas da região nordestina brasileira. A memória não é suficiente para recordar o espaço expositivo da obra, mas aquele conjunto de imagens ficou verdadeiramente gravado como um assunto a ser pesquisado posteriormente.

Naquela data, a cena artística e fotográfica no Brasil atravessava uma transformação: finalmente “as coisas” do país passavam por uma valorização e a cultura

brasileira começava ou recomeçava a encontrar o seu lugar na história da arte latino- americana. Ao mesmo tempo em que os artistas encontravam espaço para colocar obras de caráter universal no insípido mercado de arte, os fotógrafos começavam a redescobrir a cultura local. É verdade que o interesse pela cultura popular é marcado por um movimento de vai e vem: ora muito valorizada, ora muito desprezada. Contudo, a partir daquelas duas últimas décadas, a cultura popular brasileira passou a ser encarada com maior seriedade e estima.

Neste contexto, a fotógrafa soteropolitana Anna Mariani expôs o resultado de inúmeras viagens por sete estados brasileiros — Bahia, Alagoas, Sergipe, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte —, não nesta ordem, mas a Bahia, estado de nascimento da artista, foi o primeiro a revelar a beleza das populares casinhas coloridas. O trabalho começou em meados dos anos 70 com fotografias pretos e brancos como anotações e, posteriormente, com os diapositivos coloridos, pois segundo a fotógrafa, a cor das fachadas revelava o universo poético do homem nordestino, sempre lembrado por sua força bruta, à luz de Euclides da Cunha (1866/1909), escritor de *Os Sertões* (1902). Mariani se dedicou a registrar a paisagem nordestina, mas não o cenário natural, ao contrário, uma paisagem construída: as fachadas frontais das casas. Se o conceito de paisagem é construído em diferentes teóricos, o arquiteto italiano Aldo Rossi (1931/1997) traz a definição de paisagem construída para todas as coisas que são culturalmente criadas (Fortes, 2009). A paisagem da natureza não é exclusiva, encontramos outras paisagens: a paisagem construída é aqui o foco, uma vez que as fachadas das casinhas brasileiras são culturalmente idealizadas, como mostra a Figura 1.

A cor como identidade cultural

O ensaio fotográfico de Anna Mariani foi tratado como uma grande novidade no mundo imagético brasileiro, uma vez que as coloridas fachadas já eram conhecidas pelos viajantes estrangeiros e nacionais, mas nunca haviam sido expostas num espaço de arte. A beleza das casinhas atestava a singularidade das fachadas coloridas e denominadas pelo habitante local por pintura. Aquelas pinturas tinham a cal pigmentada como tinta e a sua diluição responsável pelo maior ou menor contraste da cor, ora muito saturada, ora muito suave. Não só a fachada, mas também os ornamentos e os enfeites, conhecidos por platibandas, eram pintados. Estas decorações muitas vezes com desenhos florais e/ou elementos vazados, que lembram os cobogós, elemento arquitetônico que facilita a passagem do ar e também da luz natural e artificial entre o exterior e interior de um ambiente, recebem uma cor diferente. A cor principal da fachada é associada às outras cores, sejam nos ornamentos, nas portas e nas janelas, como na Figura 2.



Figura 1 · Fotografia de Anna Mariani, Delmiro Gouveia/Alagoas (1985).

Figura 2 · Fotografia de Anna Mariani, Coração da Maria/Bahia (1979).

A combinação entre as cores — duas ou mais matizes — revelam certa harmonia: azul/azul claro; rosa/marrom; rosa/amarelo; amarelo/branco; rosa/verde/branco; entre outros, são reunidos e marca uma identidade, certo temperamento familiar ou do chefe da família, um trabalho genuíno apesar de algumas referências sociais e locais, e muitas vezes religiosas.

Contudo, o que é a cor para o nordeste brasileiro? Para o homem nordestino? O significado da cor, da pintura é consciente? São apenas questionamentos. Não existe uma resposta precisa, mas sabemos que a construção das fachadas destas casas com cores e detalhes específicos está no domínio do fenômeno cultural.

Na publicação de *Pinturas e Platibandas* (2010) de Anna Mariani, volume com cerca de 200 fotografias de habitações populares realizadas no período entre 1976 e 1995, confirmamos que a fatura da pintura tem a cor como elemento diferenciador. A arquitetura é vernacular e popular, e conta muitas vezes com a simples presença de uma porta e uma janela, quando não, se observam um elemento decorativo à luz da natureza — flores e folhas — ou a data da construção. Contudo, é a cor que marca a diferença: a tonalidade forte acentua certo destaque com relação às outras casas; uma tonalidade mais suave expressa delicadeza, o que também chama atenção através do tom pastel.

Nesta paisagem, um jogo competitivo marca a concorrência entre os habitantes locais: se internamente as casas são equivalentes quanto à arquitetura e, especificamente, a divisão interna (quartos, sala, cozinha; o banheiro costumava estar fora da casa), externamente, a fachada marca o espaço público e nesta área todas as singularidades culturais são reveladas. Certa vez, uma moradora disse que ‘... não consigo entrar um ano sem pintar a fachada da minha casa...’. É como uma roupa nova, um vestido novo, como escreveu o cantor brasileiro Caetano Veloso (1942) no catálogo da exposição (Mariani, 2010), ‘... a cidade fica endomingada...’, com referência ao domingo quando as pessoas vestem roupas novas, se arrumam para sair. Nestas ocasiões, geralmente festas religiosas, as casas e suas fachadas expressam a felicidade dos seus moradores. A fachada acaba por determinar a relação que o morador deseja estabelecer com o visitante externo.

O estudioso suíço Johannes Itten (1888/1967) escreveu que ‘cada um tem sua própria concepção de harmonia cromática’ (Barros, 2006: 78). Sendo assim, o gosto e o temperamento são duas características relevantes para entender a cor e seus usos nas fachadas das casinhas. Além do elemento arquitetônico, já escrito, a cor e sua combinação revelam certa dinâmica, uma vez que a escolha pode mudar de um ano para outro, a cor da pintura não permanece eternamente, a exceção de alguns casos, mas até mesmo o tempo — o desgaste — dá conta do esmaecimento da cor, o que acaba por transformá-la em outra



Figura 3 · Fotografia de Anna Mariani, Ingá/Paraíba, a casinha azul é de 1985 e a casinha amarela é de 1987.
Figura 4 · Fotografia de Anna Mariani, Serra Talhada/Pernambuco (1982).

matiz, conseqüentemente, apontando para outra percepção visual e, portanto, cultural, como na Figura 3.

A cor é um fenômeno físico porque depende da luz para existir, como enfatizou o cientista inglês Issac Newton (1643/1727), contudo não é só isso, é percepção visual também — os olhos e o sistema cerebral são os aparelhos da visão e da interpretação da cor — e tal percepção está no universo da cultura, portanto cor pode ser tratada como uma manifestação cultural. Se a cultura é a ferramenta que orienta o homem, a percepção da cor, não está só no plano fisiológico da visão, mas também está para a associação psicológica da percepção visual, somadas às suas qualidades estéticas, como tratou o estudioso alemão Johann Woefgang von Goethe (1749/1832) em *Doutrina das Cores* (1810).

Goethe apresentou uma visão mais ampla e livre acerca da percepção visual e, também, da cor, uma vez que reconhecia o elemento subjetivo no processo de criação poética, e de reconhecimento e combinação da cor.

Em última análise, a cor é um fenômeno fascinante que desperta sensações, interesses e deslumbramentos, como salientou Barros (2006). Neste percurso, o elemento subjetivo deve ser considerado no processo de significação cromática, pois no trabalho criativo a intuição é um instrumental quando do trabalho com cor e cores.

Considerações Finais

A análise aqui desenvolvida não pretende uma perspectiva redutora. Não está somente para a Antropologia que estuda a cultura como fator preponderante para a compreensão da natureza humana. Como somente para questões relacionadas à beleza, à estética e/ou técnicas da fotografia. Contudo, nossa perspectiva é tentar trazer à luz a cor como característica importante e de destaque na região nordestina brasileira, como na Figura 4.

A cor nas fachadas é tratada como pintura pelos próprios habitantes. A pintura já esteve somente sobre a tela, mas agora no cenário contemporâneo a pintura é reconhecida em perspectiva expandida: na parede, no mural, no chão, na fachada. Todas são pinturas. O que querem dizer?

As casinhas nordestinas e, especificamente, suas fachadas com suas cores e ornamentos funcionam como cartão de visita, um convite, ao menos, para observar a casa. Neste raciocínio, a cor representa também um fator de sociabilidade — contempla uma dinâmica social — uma interação entre os locais e os estrangeiros.

O artista escocês David Batchelor (1955), em palestra recente em São Paulo (agosto de 2013), afirmou que 'a cor nos expõe ao mundo'. Nesta perspectiva, as casinhas coloridas revelam certa percepção dos moradores das cidades registradas por Anna Mariani sobre o mundo. Não existe um padrão único,

apesar da semelhança entre as pinturas; as casas contam muitas vezes com uma porta e no máximo duas janelas, e com alguns ornamentos simétricos, geométricos, florais. Contudo, quase sempre as portas e as janelas estão fechadas. Por quê? Tal característica também foi observada em outras regiões de clima muito quente. Será a temperatura um fator determinante?

As pessoas não estão presentes nas fotografias de Mariani, entretanto elas estão lá, são representadas através das cores: fortes, suaves, contrastadas, vivas, desgastadas, saturadas, como se fossem obras minimalistas. Mas tal referência — Minimalismo — é outra conversa, outro artigo.

A fotógrafa/artista Anna Mariani inseriu definitivamente a paisagem construída das fachadas coloridas das casinhas nordestinas no contexto imagético da Fotografia Brasileira — como documento iconográfico e expressão cultural —, e acabou por enfatizar a poética visual popular que por muito tempo fora ignorada.

Referências

- Barros, Lilian Ried Miller (2006) *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. ISBN: 978-85-7359-877-3.
- Batchelor, David (2001) *Minimalismo*; tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Edições. ISBN: 85-86374-28-8.
- Cauquelin, Anne (2007) *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins.
- (Coleção Todas as Artes). ISBN: 978-85-99102-53-4.
- Fortes, Hugo (2009) "Natureza e artificialidade nas paisagens aquáticas contemporâneas". In: *Poéticas da Natureza*. São Paulo: PGEHA/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. ISBN: 978-85-7229-637-1.
- Mariani, Anna (2010) *Pinturas e Platibandas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. ISBN: 978-85-86707-48-3.

A viagem e a paisagem dentro-fora no filme de estrada *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Ainouz

MARCIO MARKENDORF*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, escritor. Doutorado em Teoria da Literatura e Licenciatura em Letras.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Faculdade de Cinema, Departamento de Artes e Letras. Centro de Comunicação e Expressão, bloco B, sala 431, Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima, CEP 88040-900, Florianópolis, Estado de Santa Catarina, Brasil. E-mail: marcio.markendorf@ufsc.br

Resumo: Este artigo foca-se no tratamento da viagem no cenário contemporâneo, especialmente quanto à relação fundamental entre os filmes de estrada e as paisagens. Ao adotar uma perspectiva de artes comparadas, a análise proposta toma a travessia geográfica como instrumento para o reconhecimento dos estranhos territórios espirituais do viajante, a sua geografia interior, e aponta para uma identidade da paisagem dentro-fora. **Palavras-chave:** relato de viagem / road movie / paisagem / artes visuais / mestiçagens poéticas.

Title: *The Journey and the Inside-Out Landscape on the Road Movie "I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You", by Marcelo Gomes and Karim Ainouz*

Abstract: *This article focuses on the treatment of travel in the contemporary scenario, especially regarding the essential relationship between road movies and landscapes. By adopting a perspective of comparative arts, the proposed analysis takes geographic crossing as a tool for the recognition of the traveler's spiritual foreign territories, its interior geography, and points out to an inside-out landscape identity.*

Keywords: *travel report / road movie / landscape / visual arts / crossbreeding poetics.*

A viagem e o desenho do espaço-imagem

Os relatos de viagem são narrativas construídas em torno de um eixo espacial de deslocamento, característica que não implica o descréscimo da realidade temporal, mas que indica a prevalência descritiva do espaço em detrimento do tempo. O viajante, significa dizer, não experimenta a época do seu deslocamento como algo imprevisto ou estranho e, sim, o lugar de trânsito, pois este é um elemento marcado por diferenças de várias ordens (geográficas, políticas, humanas, culturais etc.). Assim, ao contrário de outros tipos de viajantes, para os quais o tempo assume a condição axiforme, o narrador dos relatos de viagem toma o percurso espacial como fonte de experiências, especialmente quanto ao aprendizado das tradições comuns a outras fronteiras geográficas (Benjamin, 1994).

A experiência da viagem descreve, além disso, um sentido metafórico para a existência humana, uma vez que o deslocamento espacial é um tipo de “viagem da alma” (Graziani, 2000: 223), trajetória marcada pela fortuidade do destino físico e religioso. Imbricado à ideia de fado do viajante, o espaço de trânsito assume, portanto, função de personagem nas narrativas, razão pela qual certo paisagismo torna-se um componente fundamental de legibilidade desses relatos. Por isso, mais importante que o reconhecimento de outras geografias, o mérito da travessia talvez esteja na capacidade de alargar o espaço imaginário coletivo. Um território, afora a fronteira político-geográfica, é construído por diferentes discursos semióticos, conversores da experiência do deslocamento em representação, fenômeno que, em última análise, implica na ficcionalização da territorialidade e do próprio ato de viajar.

Os relatos de viagem, dentro de tal contexto, constituem um ato narrativo de invenção de paisagens, no qual o território ganha substância pelo desenho de um espaço-imagem particular, uma landscape potencialmente simbólica. Tal conceito será importante para teorizar acerca da poesia imagética expressa nas descrições de cunho *dépaysement* do viajante, sobretudo nas manifestações de errância pós-moderna dos road movies. Ao adotar uma perspectiva de artes comparadas, a análise proposta toma a travessia geográfica como instrumento para o reconhecimento dos estranhos territórios espirituais do viajante, a sua geografia interior, e aponta para uma identidade da paisagem dentro-fora.

1. A paisagem nos road movies

A paisagem, por um lado, segundo a tradição das artes plásticas, é uma construção subjetiva do olhar, razão pela qual pode ser representada de diferentes formas, conforme o grau de deslumbramento do visitante, as experiências de alteridade mantidas com o meio natural, bem como as tensões entre as diferentes realidades espaciais e o prévio imaginário estereotipado. Por outro lado, vale

ressaltar, não é apenas o sujeito que pensa a paisagem, mas também a paisagem pensa o sujeito. A diferença da topografia, por confrontação, leva o viajante a traduzir-se como outro, processo no qual o desenho da geografia cria uma identidade entre o interior-alma e o exterior-paisagem. Dada esta potência de desvelamento, pode-se dizer que há um tipo de poesia espiritual nas paisagens dos relatos de viagens e, muito especialmente, nas dos filmes de estrada.

Para além do impressionismo do narrador de itinerários exóticos, os personagens dos road movies incorporam ao cerne do relato de viagem uma deliberada extinção de um eu — o da partida — para a invenção de outro — o da chegada. O viajante, segundo esta narrativa cinematográfica, apenas daria por terminada a jornada quando tivesse produzido uma identidade subjetiva menos fraturada, razão pela qual as paisagens encerram um sentido metafórico de peregrinação da alma por um horizonte móvel. Trânsito este que implica um abandono dos arredores subjetivos da consciência e o avizinhamento do viajante aos espaços mais distantes da geografia de sua própria imagem, movimento que elabora um sutil olhar etnográfico sobre si mesmo.

Na obra audiovisual *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dos cineastas brasileiros Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, o geólogo José Renato atravessa o sertão nordestino de carro para avaliar a possibilidade de construção de um canal conector da região do Xexéu ao Rio das Almas. O caráter necessário da viagem, como bem expressa o título, de ordem profissional, é sublinhado pela razão mais urgente que impele esta “viagem da alma”: o protagonista, ao mesmo tempo em que lança um olhar técnico sobre o ambiente de trânsito, move-se pela “história rochosa” dos próprios terrenos da intimidade. Abandonado pela companheira Joana, alcunhada de “galega”, não percebeu outro modo de elaborar a perda que não fosse o alheamento do seu espaço familiar, forçado por um tipo de experiência *dépaysement* pelo sertão nordestino, e certo recalçamento permitido por uma condição de forasteiro na paisagem árida pela qual se movimenta.

Ao longo do percurso, como será possível depreender, o que preenche boa parte do campo de visão do motorista-narrador tem a forma de uma moldura, pois ele percebe a realidade através da janela do veículo. Para o cineasta iraniano Abbas Kiarostami, o carro

Não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo muito íntimo com uma *grande janela cuja vista não para de mudar. Você nunca encontrará uma casa assim na vida real, pois a vista que se tem das janelas de uma casa não muda [...] a janela do carro é grande e, além disso, como numa tela de cinemascopo, reflete o movimento. [...]* (Bernadet, 2004: 40)

No paralelo entre artes visuais e *road movies* há vários enquadramentos possíveis: janelas (figura 1), fotografias, “murais” (figura 2 e figura 3). Entretanto, para além desse olhar enquadrado da realidade, há outra delimitação, interior, a *soulscape* que torna a árida *landscape* uma narrativa ancilar da estagnação do sujeito amoroso, condições que desenham um espaço-imagem irritantemente estável: “Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa. Parece que não saio do lugar”, afirma José Renato a certa altura. Ou, segundo outra reverberação, ocorrida em vista da aparente repetição das medidas das fraturas geológicas, o viajante expresse uma experiência exasperante de monotonia e isolamento opressivo porque só percebe solidão diante de si. As fraturas geológicas se repetem; a paisagem repete o sujeito fraturado.

Ademais, o carro é um espaço intimista para José Renato porque na imobilidade do automóvel, por estar muito tempo sentado em uma paisagem móvel, é possível olhar para a inércia interior. É quase um paradoxo do “movimento estático” (Kiarostami apud Bernadet, 2001: 95): o protagonista em *still life*. “Dentro de um carro”, afirma Kiarostami, por não conter nada de supérfluo “é o melhor lugar para olhar e para refletir” (apud Bernadet: 2001: 41). Nesta poética do paisagismo em movimento que é o *road movie*, há uma profunda interação entre o mundo pessoal e o mundo exterior.

No filme analisado, o espectador não vê o viajante, podemos apenas construí-lo mentalmente por meio da voz em *off* sobreposta ao cenário de travessia. A presença vocal funciona como metonímia do corpo e força motriz do enlace entre comentário, memória e paisagem. Na verdade, o espaço-imagem construído pelo olhar comentado leva José Renato a confessar parte do seu imaginário cartão-postal: “Tô cruzando uma estrada inteira, num por do sol romântico. Lembro do nosso último por do sol juntos, lá na Praia do Futuro.” Com exceção deste momento, o resto do espaço é vivenciado como expressão simbólica do abandono, do isolamento forçado, da tentativa inútil de esquecer.

O objetivo-ouro da viagem do narrador é a fuga do fracasso conjugal, escapatória constantemente frustrada por conta do pensamento da paisagem — o cenário, por sua presença maior que a do narrador fora de campo, mobiliza o motorista a vocalizar o que vê e responder ao que a natureza diz. O título do filme, retirado de um *grafitti* de banheiro (figura 3), torna-se a premissa da narrativa, chegando a ser contrariada por José Renato em dado instante: “Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo.” Assim, transmutando o espírito ao longo da viagem, o viajante abandona a visão monótona e afirma a transitoriedade: “Nada é eterno, nem um acampamento de beira de estrada. Nem as falhas geológicas. Nem o amor é eterno. Até o amor se acaba.” Experimentada como travessia necessária à alma do personagem-narrador, a viagem pela paisagem

árida permite a admissão de uma realidade metafórica — a mutação das paisagens, o encerramento de todas as jornadas, o fim de todas as histórias. Da mesma forma que a história da abundância da terra teve um fim ao tornar-se sertão.

Para José Renato são as lembranças que tornam a viagem menos maçante; ou, pelo contrário, são exatamente as recordações que tornam o trânsito triste, de modo que a viagem constitui uma fuga e uma necessidade de aprofundar-se na solidão. Por isso, o viajante tem um pesadelo: sonha que por conta de uma dor de cabeça persistente, o médico abre-lhe a cabeça com um bisturi e tira pedaços do corpo de galega de dentro dele. Esta somatização introduz um estado: a viagem, em vez de levar para o espaço adiante, leva o viajante para trás no caminho mnemônico, levando-o a recordar o dia em que a mulher o abandonou. É insuportável a sensação de não ter mais um território para o qual voltar — este é um tipo de exílio indeterminado e atemporal. Se a viagem era para esquecer, a quietude da solidão só torna a lembrança ainda mais vívida no vazio da estrada. E se o lar é um tipo especial de lugar afetivo, José Renato não tem mais para onde voltar, ao menos por enquanto, é um coração sem teto, tráfegando errante por uma estrada dura, uma *landscape* árida, na qual projeta parte de sua *soulscape* endurecida, uma paisagem de alma triste e imigrante.

Conclusão

Como é possível perceber no filme de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, a paisagem funciona mais que um expediente narrativo de expressão romântica da subjetividade, pois a natureza representada funciona como instrumento para tornar visível o invisível, isto é, presentifica o desenho de um espaço-imagem que elabora reciprocidade estável entre interior e exterior. O cenário atravessado pelo personagem em sua errância propicia uma iluminação íntima no traslado do eu de uma fronteira a outra, alargando o espaço interior por meio do espaço coletivo da paisagem. Assim, a fronteira simbólica da geografia proporciona uma arqueologia dos objetos afetivos do sujeito, o que faz da viagem uma espécie de escavação da alma e do cenário, um desenho do espírito individual sonogado ao amor.

Referências

- Benjamin, Walter (1994) O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 8511120300
- Bernadet, Jean-Claude. (2004) *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 8535905715
- Graziani, Françoise (2000) Descobertas. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio. ISBN: 8503006111

Gamaliel Rodríguez: el paisaje manufacturado

MARÍA TERESA CARRASCO GIMENA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista visual. Profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctora en Bellas Artes.

AFLIAÇÃO: Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. Calle Laraña nº 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: gimena@us.es

Resumen: Gamaliel Rodríguez (Puerto Rico, 1980) es un artista preocupado, principalmente, por problemáticas de índole antropológica (el auge del consumismo, las luchas políticas, la convulsión del panorama socioeconómico...). A través de sus trabajos y mediante la puesta en práctica de estrategias apropiacionistas, Gamaliel aborda el estudio de la realidad social desde un enfoque estético singular. Sus paisajes no son paisajes al uso; se trata de espacios donde inmensas construcciones arrebatan el protagonismo de la naturaleza. Además, el bolígrafo que emplea para llevar a cabo sus dibujos concede a sus obras un aura manufacturada que, cuando menos, colisiona con los modelos que representa, dándole un giro a su significado. Nuestra intención en el presente artículo es, precisamente, profundizar en la conexión existente entre los conceptos sobre los que trabaja este artista y la forma en la que materializa sus paisajes industriales, para tratar de concluir cuáles son las claves sobre las que se sostiene su discurso.

Palabras clave: dibujo / paisaje industrial / manufactura / bolígrafo / arte social.

Title: *Gamaliel Rodríguez: the manufactured landscape*

Abstract: *Gamaliel Rodriguez (Puerto Rico, 1980) is an artist concerned primarily by problems of anthropological nature (the rise of consumerism, political struggles, the seizure of the socioeconomic landscape...). Through its work and through the implementation of strategies of appropriation, Gamaliel deals with the study of social reality from a singular aesthetic approach. His landscapes are not usual landscapes, they are places where huge buildings snatch the prominence of nature. In addition, the pen that he uses to carry out his drawings gives his works a manufactured aura that, at least, collides with the models that represent, giving a boost to its meaning. Our intention in this article is precisely to deepen the existing connection between the concepts on which this artist works and the way in which he materializes industrial landscapes, to try to conclude what are the keys on which he holds his discourse.*

Keywords: *drawing / industrial landscape / manufacturing / pen / social art.*

Introducción

El paisaje que dibuja el artista Gamaliel Rodríguez desde su Puerto Rico natal, no mira precisamente hacia los flamboyanes florecidos que engalanan la ciudad. Desde una profunda preocupación por las actuales problemáticas socio-políticas, dirige su mirada hacia el paisaje antrópico, entendiéndolo desde una concepción global y sistémica.

Sabemos que en la configuración de nuestro entorno físico tienen una incidencia decisiva tanto el desarrollo científico y tecnológico como la situación económica y política; pero la obra de Gamaliel nos lleva a cuestionarnos hasta qué punto somos conscientes de cómo nos afectan las situaciones que nos envuelven. Persigue una involucración real del espectador provocando una reflexión en torno a las causas, lo que lo diferencia de otros creadores que enfocan el objetivo hacia las consecuencias.

1. Paisajes manufacturados: fotografiados versus dibujados

El propósito de los paisajes de Gamaliel no es, como sucede en la obra del fotógrafo Edward Burtynsky, mostrar la repercusión industrial desde una perspectiva supuestamente ecologista; su trabajo se sustenta en una idea más compleja en relación a la insostenibilidad. Consecuentemente, tampoco hay coincidencia en la estrategia procedimental: frente a los paisajes fotografiados por el artista canadiense mediante recursos técnicos espectaculares, Gamaliel realiza sus dibujos con un instrumento tan rudimentario como es el bolígrafo. De este modo, a través de la proximidad aurática que propicia el trazo directo, nos sumerge en un paisaje desvestido del carácter documental inherente a la imagen fotográfica; un paisaje que procura la inmersión en la realidad de las problemáticas sociales (sistemas de salud, devaluaciones de monedas, conflictos armados, inmigración, emigración, etc.); un paisaje fundamentado en el conocimiento y en la reflexión crítica.

El dibujo se revela como medio propicio para la innovación, en consonancia con la siguiente observación histórica de Kate Macfarlane, co-fundador y actual co-director del Drawing Room:

Durante el Alto Renacimiento el dibujo se consideraba la disciplina más importante para aprender. La noción de dibujo estuvo íntimamente ligado a la de pensamiento y conocimiento, y por tanto el acto de dibujar fue una capacidad altamente valorada. Una reciente exposición de dibujos en el Museo Británico puso de manifiesto que los dibujos eran el producto de mentes muy inteligentes y críticas y reveló más conexiones que disonancias hacia nuestra propia sensibilidad y percepción. (Maslen, 2011: 5)

Las primeras obras difundidas de Gamaliel eran fotografías digitales, pero conforme fue consolidando su discurso fue optando principalmente por el procedimiento gráfico. La economía de medios implícita en el dibujo esférico junto con una austera forma de presentación de la obra final en el espacio expositivo, resultan del todo coherentes con un discurso que cuestiona el consumismo inherente a la globalización. En su web podemos visualizar cómo sus dibujos, de mediano o gran formato, se encuentran colocados directamente sobre las paredes de las diferentes salas en las que han sido presentados.

2. Concepto estético: en torno a la combustión

Sus paisajes representan lugares en los que se ha implementado una alta tecnología, contextos actuales pero con una apariencia retro, como si los viéramos desde una distancia temporal futura. A este respecto le interesa utilizar el bolígrafo y, recientemente, el rotulador o marcador permanente de punta fina, por tratarse de instrumentos que proporcionan un resultado aproximado al del grabado al agua, evocando antiguas imágenes de carácter social. De este modo la resolución técnica contribuye claramente a la configuración conceptual de la obra, creando un interesante juego perceptivo entre la realidad y la ficción.

Los lugares, instalaciones y objetos que representa en sus obras están configurados para llamar nuestra atención sobre cuestiones que aluden a la inseguridad, como el terrorismo, las formas energéticas, las averías o la industria armamentística. El humo es un elemento significativo en su trabajo, contribuyendo al desarrollo estético característico de las imágenes no referenciales que dibuja. Su intención no es otra sino detectar la realidad, presentar su estado inmediato desde una mirada perspicaz y sensible; una mirada que nos resulta preocupantemente premonitrice cuando vemos las imágenes humeantes del accidente nuclear de Fukushima.

La obra de Gamaliel tiene ciertas analogías con la de Steven C. Harvey, quien también se vale del dibujo (en este caso a lápiz de grafito) para abordar el poder abrumador de la tecnología junto con la sobreexplotación de la naturaleza. Este artista británico construye un paisaje apocalíptico que responde a su frustración ante el fracaso respecto a las promesas de futuro imbuidas tanto a través del imaginario cinematográfico como desde la religión. Por el contrario, la obra de Gamaliel no responde a una visión distópica, sino que se centra en el presente, adentrándose en el conocimiento científico, político o de cualquier orden que pueda resultar necesario para indagar en los aspectos subliminales de los paisajes de nuestro tiempo.

Su planteamiento es deudor del pensamiento de Roland Barthes en torno a los conceptos de apropiación, reinterpretación y deconstrucción; trasladando al papel su análisis de la semiótica:

El objetivo de la investigación semiológica es reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos de la lengua, de acuerdo con el proyecto mismo de toda actividad estructuralista, que es construir un simulacro de los objetos observados (Barthes, 1993: 79)

Los dibujos de Gamaliel son, en definitiva, simulacros que plantean un cambio de paradigma a través del análisis de la connotación; es decir, a través de un análisis ideológico vinculado al lenguaje expresivo con el que se configura la obra.

Sus imágenes hiperrealistas no procuran la imitación; su forma de relacionarse con la realidad natural nos remite al espíritu del Romanticismo, coincidiendo con la siguiente argumentación que Laura Hoptman incluye en el catálogo de la exposición *Drawing Now: Eight Propositions*, recientemente celebrada en el MOMA:

Tras el impulso hacia la exploración de los fenómenos naturales mediante su registro gráfico se encuentra el deseo de entender algo en su nivel más profundo, un deseo que parecería pertenecer al reino de las ciencias empíricas pero que también puede ser rastreado en el Romanticismo. Cuidadosas representaciones minuciosamente detalladas de objetos preexistentes encontraron una nueva moda durante el siglo XIX, un período en el que florecen las publicaciones de manuales de historia natural y medicina científica, historias ilustradas, libros de modelos arquitectónicos y revistas de arqueología y astronomía. Estas obras estaban concebidas para el estudio científico, pero a partir de la década de 1840 en que fueron producidas coincidiendo con un momento en el que la fotografía era un recurso cada vez más disponible -cuando un método de registro más exacto que el dibujo estaba a mano-, más allá de sus propósitos documentales, los dibujos que aparecían en esas publicaciones se perciben como si hubieran sido hechos para ahondar en la comprensión estética de los misterios del mundo natural, lo que el filósofo romántico alemán Johann Gottlieb Fichte describe con el verbo alemán para "Saber", "sehen". (Hoptman, 2013: 15)

3. Paisajes de guerras invisibles

En su primera exposición individual que tuvo lugar en la galería Espacio Mínimo de Madrid en el año 2009, titulada *The Concepts of Fuel & Full*, el artista puertorriqueño presenta una propuesta en torno a los diversos procesos de producción energética, indagando en sus contraproducentes aplicaciones y poniendo de relieve el papel decisivo que desempeñan en la situación actual de la economía mundial así como la estrecha interrelación entre los poderes político-militares y los desarrollos científicos y tecnológicos.

La pieza central de la exposición, titulada *Waiting for Sunrise*, es un dibujo de 260 × 320 cm. en diferentes hojas de papel en el que aparecen un reactor nuclear francés, una mezquita en construcción en Bagdad y el estadio de los Broncos de Denver (Colorado, USA) en una conexión ficticia entre posibles centros de almacenamiento secreto de cabezas nucleares. El título de la obra encierra un juego de doble significado, aludiendo a la posibilidad de un amanecer diferente,

en el que la luz sería más potente y no provendría de la aparición del sol sino de la explosión de uno de los reactores. Gamaliel realiza esta obra tras descubrir que en USA muchos de los campos de juegos masivos están acondicionados para ser plataformas de lanzamiento de misiles de largo alcance.

Más adelante descubre en el paisaje puertorriqueño la presencia de búnkeres y de radares antimisiles a los que la gente llama “huevos” integrándolos en sus retinas sin preguntarse porqué están ahí. Gamaliel sin embargo indaga en las amenazas que le conciernen para saber lo que le puede afectar como individuo, para defenderse comprendiendo mejor el mundo que le rodea. Su reacción es equiparable a la de los artistas europeos que vivieron el difícil periodo que se extiende desde los Acuerdos de Munich hasta la Guerra fría; tal como se refleja en el texto introductorio del catálogo de la exposición recientemente celebrada en el Museo Guggenheim de Bilbao titulada: *Arte en Guerra. Francia 1938-1947*:

...jamás como durante aquellos años, los esfuerzos de militarización provocaron de manera tan automática la reacción de los artistas, investigadores que renuevan permanentemente las herramientas para revelar el estado del mundo. Nunca esos artistas han demostrado tan claramente la función catártica del arte, y su manera particular de hacer la guerra a la guerra mediante las formas y los materiales, mientras las condiciones de la cultura se tornaban cada vez más inciertas. (Bertrand Dorleac, 2013:15).

Conclusión

La materia y la forma tienen una incidencia directa en el mensaje de la obra de Gamaliel Rodríguez; especialmente interesado en preservar el aura que propician los medios de creación no reproductivos, es un exponente que merece una especial consideración en relación al auge del dibujo autónomo contemporáneo.

Cabe esperar que prosiga construyendo un paisaje subliminal a base de profundizar en la complejidad de la realidad, indagando sobre las causas de las múltiples transformaciones que se producen en nuestro contexto más inmediato, revelando circunstancias invisibles que nos pueden llegar a preocupar de una forma brutal.

Referencias

Baichwal, Jennifer (directora). Película documental basada en la obra de Edward Burtnsky. *Manufactured Landscapes*. 2006
 Barthes, Roland (2003). *La aventura semiológica*. Buenos Aires, Paidós, 1993. ISBN: 84-7509-581-X
 Bertrand Dorleac, Laurence y Munck, Jacqueline (2013). Catálogo de la

exposición *Arte en Guerra. Francia 1938-1947: de Picasso a Dubuffet*. Museo Guggenheim Bilbao. La Fábrica. ISBN: 978-84-15691-10-5
 Burtnsky, Edward. Web del artista. [Consult. 20130902] Disponible en <URL: <http://www.edwardburtnsky.com>
 Hoptman, Laura (2013). *Drawing Now: Eight Propositions*. Nueva York. The Museum of

Modern Art. ISBN: 978-0-87070-362-1
 Maslen, Mick and Southern, Jack (2011)
*Drawing Projects: an exploration of the
 language of drawing*. Black Dog Publishing.
 London. ISBN: 978 1 907317 25 5
 Rodriguez, Gamaliel (2011) Web del artista.
 [Consult. 20130802] Disponible en <URL:
<http://www.gamalielrodriguez.com>
 C. Harvey, Steven. Web del artista.

Vehicles serie (2007-2012) [Consult.
 20130808] Fotografías disponibles en
 <URL: [http://stevenharvey.wix.com/
 art#!portfolio](http://stevenharvey.wix.com/art#!portfolio)
 Ortiz, Bianca (2011) *Entrevista a Gamaliel
 Rodríguez*. [Consult. 20130824]
 Disponible en <URL: [http://www.conboca.
 org/2012/05/30/entrevista-a-gamaliel-
 rodriguez/](http://www.conboca.org/2012/05/30/entrevista-a-gamaliel-rodriguez/)

El paisaje como dispositivo transitable. Una lectura posible sobre Marulho (El murmullo del mar), de Cildo Meireles

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Argentina, artista visual, docente e investigadora en Artes. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Diseñadora en Comunicación Visual.

AFLIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Aula 47. Primer piso. Sede Central de la Facultad de Bellas Artes, Calle Diagonal 78, N° 680, la Plata, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: Esta ponencia se propone indagar en los posibles vínculos entre el paisaje y la instalación, concebida como dispositivo transitable, en el marco del Proyecto de Investigación “Estudio de dispositivos espaciales para la producción y exhibición de objetos artísticos. América del Sur y las Bienales del Mercosur y del Fin del Mundo”, de la UNLP, dirigido por el Lic. Gustavo Radice. Es, a la vez, un avance del proyecto de Beca de Posgrado titulado “La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador, dirigido por la Lic. Silvia García. **Palabras clave:** instalación / dispositivo escénico / transitable / paisaje / espectador / habitante.

Title: *The device landscape as passable. One possible reading on Marulho (The sound of the sea) of Cildo Meireles.*

Abstract: *This paper aims to look into the possible links between landscape and installation and its design as a walkable device. It is part of the Research Project “Study of spatial arrangements for the production and exhibition of art objects: South America and the Biennial of Mercosur and the End of the World “held at National University of La Plata and led by Mr. Gustavo Radice. Moreover, it is a preview of the Graduate Fellowship project entitled “Installation and scenic device and the new role of the viewer, led by Ms. Silvia García.*

Keywords: *installation / device / walkable / landscape / viewer / inhabitant*

Introducción

Desde las últimas décadas del siglo XX, la instalación se ha ido consolidando como forma arquetípica del arte contemporáneo. De límites difusos, y sin pretensión de especificidad o pureza formal, la selección de objetos y su particular articulación dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales parecerían constituir sus únicas características esenciales. Sin embargo, Boris Groys (2008) observa que, dado que el espacio constituye la condición más general del mundo material y perceptible, la instalación manifiesta una tendencia a captar los signos identitarios de otras disciplinas y géneros, a los que ofrece un lugar en su propio espacio; de este modo, constituye “una nueva gramática artística que ha solapado la noción misma de exposición, absorbiendo todo tipo de lenguajes” (Tejeda, 2006: 31)

Es en ese marco que este trabajo se propone reflexionar sobre las posibilidades de la instalación como dispositivo capaz de actualizar y reconfigurar los fundamentos del paisaje como género. Como caso de estudio se abordará la instalación Marulho (*El murmullo del mar*), obra que Cildo Meireles presentó en el año 2007 en el marco de la VI Bienal del Mercosur.

La instalación como dispositivo

El abordaje de la instalación como dispositivo reclama la actualización, necesariamente sucinta, de algunas perspectivas teóricas acerca de ambas nociones:

Por un lado, Boris Groys (2008: 7) se refiere a la instalación como el producto de una selección y concatenación de opciones, una lógica de inclusiones y exclusiones, que hace que determinadas imágenes y objetos de la vida cotidiana se reinscriban en un espacio diferenciado. Este es, para Josu Larrañaga (2001) un espacio de confluencia y relación; presente por definición, supeditado a la impronta de un acontecer aquí y ahora. En tanto, Jean Pierre Meunier (1999), define al dispositivo comunicacional como “una red de sentidos interrelacionados, un ordenamiento de medios en función de un fin”. Y Federico Buján agrega que este particular ordenamiento conforma una entidad compleja en la que la enunciación tiene lugar, “lugar en que operan los intercambios discursivos; lugar donde se torna posible el emplazamiento social de los discursos” (Buján, 2008: 51).

Una instalación, así como un dispositivo, suponen la articulación de dos instancias indisociables: una técnica, que establece una particular configuración material, una manera distintiva de obrar el espacio; y una social, promovida por las relaciones intersubjetivas que funda y la situación en la que éstas se inscriben (Buján, 2008: 50). Meunier sostiene que, en el plano material, el dispositivo presenta una particular configuración en el espacio y en el tiempo, así como una cierta composición semiótica (Meunier: 1999: 4). A la vez, reconoce en él una

pluralidad de dominios: espacial, temporal, afectivo, semiótico, relacional y cognitivo. Podemos así llegar a establecer algunas asociaciones con la práctica de la instalación, en la que confluyen dimensiones equivalentes: una espacial, asociada a la directa apropiación y articulación de un espacio; una temporal, en tanto implica una renegociación permanente del tiempo de contemplación/aprehensión, entre artista y espectador/usuario (Groys, 2008: 7); una relacional, un modo particular de vincularse con el mundo, — equiparable con la lógica de inclusión y exclusión a la que alude Groys — y una semiótica, en tanto responde a una necesidad de construir sentido.

Podemos, así, entender a la instalación como dispositivo al interior de sí misma, como una concatenación de elementos materiales que persiguen un fin, enunciativo y simbólico. Y también como elemento constitutivo de un dispositivo macro, el del espacio en que se expone, el de la propia institución artística (Valesini, 2012: 3).

La VI Bienal del Mercosur

Las instalaciones han sido pensadas como una forma particular de exponer, que interpelan a un espacio artístico dado, al tomarlo como objeto de su reflexión. La obra que nos ocupa fue presentada en el marco de la sexta Bienal del Mercosur, llevada a cabo en Porto Alegre (Brasil) en 2007. Esa edición tomó como idea rectora el cuento de Guimarães Rosa, titulado *A Terceira Margem do Rio* (*La tercera orilla del río*). La metáfora de la tercera orilla supone la posibilidad de superar oposiciones binarias e introducir posicionamientos independientes y libres de dogmatismos para percibir la realidad. En torno a la Bienal, significó una defensa de las geografías culturales en contraposición al determinismo de las fronteras geopolíticas, y la búsqueda de un modelo intermedio entre lo regional y lo global: arraigado en el Mercosur, pero no por ello limitado a a él.

El curador Gabriel Pérez Barreiro retoma el análisis de Heidegger sobre la imagen del puente y la vincula a la metáfora de la tercera orilla como espacio aglutinante, cuando señala:

En un paisaje mental, el puente es la tercera posición que reúne a las dos ideologías opuestas, lo que permite adoptar una distancia crítica respecto de ambas, y verlas como parte de un mismo sistema. (Pérez Barreiro, 2007: 1)

Esta edición trabajó particularmente el protagonismo decisivo del espectador como constructor de sentido y co-creador de esa “tercera orilla”, para lo cual llevó a cabo un amplio programa pedagógico, a partir del convencimiento

de que las obras de arte no son objetos para el consumo pasivo, sino canales de comunicación que deben ser comprendidos activamente.

Marulho: un paisaje transitable

Aunque sobradamente legitimado por la historia del arte, el paisaje parecería haber perdido, en la contemporaneidad, las características que solían diferenciarlo y que lo llevaron a ser reconocido como un género autónomo. La representación bidimensional, más o menos realista de escenas de la naturaleza, resultan infrecuentes en el arte de nuestro tiempo. Sin embargo, más que desaparecer, parecen haber mutado, como consecuencia del borramiento de los límites entre géneros y disciplinas. En particular la instalación, como práctica paradigmática del arte de hoy, que desdibuja sus propios contornos para fundirlos con el espacio expositivo, proporciona un caso interesante para intentar otra posible lectura del paisaje. Y Marulho (*El murmullo del mar*) nos permite examinar esta perspectiva.

A diferencia de otras instalaciones, ésta no es una obra compleja de describir en el aspecto formal: es un gran muelle de madera frente al mar (Figura 1), una plataforma elevada desde la que se puede contemplar un mar creado por el efecto óptico de 17.000 libros abiertos, de cubiertas azules. Cualquier observador, aun uno poco familiarizado con el mundo del arte, sería capaz de definirlo como un paisaje. Pero es un paisaje tridimensional, susceptible de ser transitado, vivenciado, actuado.

El sonido cumple también un papel determinante en la obra: la palabra 'agua', pronunciada por hombres y mujeres de distintas edades, en un total de ochenta lenguas, articula un rumor ininteligible que recrea el murmullo del mar. Acerca de este aspecto, Lu Menezes, señala:

En la muy densa poética de esta obra, la sucesión de superposiciones y elipsis evoca el millón de años transcurridos entre la aparición de la vida y la invención del lenguaje hablado, y entre esta y la aparición de la escritura; la dilatada distancia entre las cosas y la palabra, entre el murmullo del mar y nuestro propio murmullo sobre la faz del planeta. (Brett, 2008: 57)

Larrañaga (2001) señala que, con la instalación, la lógica que vinculaba lo que la obra 'decía' con lo que 'quería decir', se ve reemplazada por "una proposición abierta, por una relación móvil, por un espacio a disposición del usuario en el que los lenguajes circulan" (Larrañaga, 2001: 35). A diferencia de la representación tradicional, esta modalidad de presentación y puesta a disposición habilita al espectador como eje y verdadero articulador de la propuesta artística. Por eso, más que con lo pictórico, Marulho establece vínculos



Figura 1 · Vista de la Instalación *Marulho (El murmullo del mar)* 1991-1997, de Cildo Meireles. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía: Joaquín Cortés/ Román Lores (detalle).

Figura 2 · Vista de la Instalación *Marulho (El murmullo del mar)* 1991-1997, de Cildo Meireles. Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro. Fotografía: W. Montenegro.

con lo escenográfico, apelando a un espectador *visitante* que se introduce en ese paisaje y lo completa, con el préstamo circunstancial de su propio cuerpo (Oliveras: 2000, 53). Resulta casi imposible distinguir la obra de la joven sentada en el extremo del muelle, con sus piernas suspendidas (Figura 2), o del niño que corre por allí con su globo rojo. Es que allí, "los cuerpos logran un proceso comunicativo (...). En esta comunicación, el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan". (Aninat, 2006: 19).

De allí la dificultad del registro y la imposibilidad de reproducir la vivencia, que es necesariamente individual, fugaz e intransferible.

Por eso otra de las características esencialmente *escénicas* que posee la instalación la constituye su carácter efímero y único. A este carácter efímero y a la necesidad de tener un receptor concreto, decidiendo el recorrido de la obra y su concepto, es a lo que alude Elena Oliveras para hablar de la instalación como arte de la *presencia*. Y profundiza este vínculo con lo escénico cuando señala que, en estos casos en los que el espectador penetra en la obra, se produce una suerte de teatralidad reversible: un espectador-visitante ingresa en el espacio del actor y se sumerge en una situación ficcional, que genera un particular efecto de realidad. No se trata en sentido estricto de una acción performática, en la cual el cuerpo del autor-actor deviene soporte material de un *acontecimiento*; pero sí puede parangonarse con "una suerte de performance íntima, intransferible, del receptor" (Oliveras, 2000; 52). De esta manera, un espectador/ usuario habita y construye como escenario el espacio del arte. "Al entrar a formar parte de aquello que ha sido presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y representación" (Larrañaga, 2001: 45).

Consideraciones finales

Lo expuesto hasta aquí evidencia que el artista aborda la instalación como una red de significaciones que conforman una situación de enunciación única, una producción en el orden del acontecimiento y no ya de la mera representación (Brea, 2004).

Esta perspectiva habilita la posibilidad del paisaje de trascender las limitaciones tradicionales del género, para actualizarse y refundarse, ahora como dispositivo escénico de exhibición y comunicación, capaz de abrirse a la presencia de un espectador que, al vivenciarlo, lo perfecciona y lo completa.

Referências

- Aninat, Teresita (2004). *En Memoria*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con Mención en Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile. [Consult. 20120826] Disponible en <www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>
- Brea, José Luis (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Buján, Federico (2012) "La formación en la crítica y difusión de las artes a través del Dispositivo Hipermédial Dinámico. [Consult. 2013-07-28] Disponible en <<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1876/TesisFedericoBujan-RepHipUNR.pdf?sequence=1>>
- Cortés, Joaquín y Lores, Román (2013) Vista de instalación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Consult. 20130824] Fotografía disponible en <http://www.museoreinasofia.es/en/prensa/nota-de-prensa/cildo-meireles>
- Groys, Boris (2008) "La topología del arte contemporáneo". [Consult. 20130412] Disponible en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>
- Larrañaga, Josu (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Meunier, Jean P (1999) "Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación". [Consult 2013 — 02 — 24] Disponible en <www.perio.unlp.edu.ar/sites/.../comunicacion_y_cultura_cat_i_0.pdf>
- Meireles, Cildo (1991-7) *Marulho (El murmullo del mar)*. Instalación. Dimensiones variables
- Menezes, Lu "Murmullo humano / estudio cósmico". En Brett, Guy (e) (2008). *Cildo Meireles. Catálogo de exposición*. Tate, Londres.
- Montenegro, Wilton (2002) Vista de instalación en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. [Consult. 20120112] Fotografía disponible en <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/material-language>>
- Oliveras, Elena. (2000). *La levedad del límite*. Buenos Aires: Fundación Pettoruti.
- Pérez Barreiro, Gabriel (2007) "ó" Bienal del Mercosur: La tercera orilla del río". Texto Curatorial. [Consult. 20130712] Disponible en <<http://www.fundacaobienal.art.br>>
- Tejeda, Isabel. (2006). *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*, "Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM". Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Valesini, Silvina (2012). "La instalación como dispositivo exhibitivo y comunicacional. El caso *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)* de Cildo Meireles en la I Bienal del Mercosur". En Actas de las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Metamorfose da paisagem no universo criativo de Agustín Rolando Rojas

FERNANDO GÓMEZ ALVAREZ*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, pintor, gravador, desenhista. Professor adjunto III no Departamento de Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, SP, Brasil. Mestre em Artes Visuais pela UNICAMP. Licenciado em Artes Plásticas, especialização em Pintura, pelo Instituto Superior de Artes, Havana, Cuba. Graduação em Artes Plásticas, nível médio, na Escola Nacional de Artes, Havana, Cuba. Graduação em Artes Plásticas na escola San Alejandro, Havana, Cuba.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Departamento de Artes Visuais Av. Fernando Ferrari Goiabeiras, CEP 29075910, Vitória — ES, Brasil. E-mail: gomezazurza@yahoo.com.br

Resumo: Balizar o arco temporal, as motivações, as influências do meio externo e as repercussões da passagem de uma representação tradicional da paisagem para a criação de uma paisagem expressionista, interior, da alma humana, na obra do gravador, mestre impressor e pintor cubano Agustín Rolando Rojas, é o objeto deste artigo.

Palavras-chave: Paisagem / Natureza artificial / Calco gravura / Mundo interior / Expressionismo.

Title: *Landscape's metamorphoses in Agustín Rolando Rojas creative universe.*

Abstract: *To define the temporal arc, the motivations, the influences of the external environment and the impact of the transition from a traditional representation of the landscape to create an expressionist landscape — interior of the human soul — on the work of the engraver. Painter and Cuban master printer Rolando Agustín Rojas is the subject of this article.*

Keywords: *Landscape / Artificial nature / Etching / Inner world / Expressionism.*

Introdução

Balizar as diversas etapas da obra pictórica e impressa de Agustín R. Rojas em um arco temporal, e, ao mesmo tempo tentar expor quais as motivações, as múltiplas inter-relações com o meio externo assim como as repercussões, no artista, da passagem do caráter representacional da paisagem para a utilização de uma linguagem expressionista visando criar uma paisagem interior,

expressionista, da alma humana, na obra do gravador, desenhista, mestre impressor e pintor cubano Agustín Rolando Rojas por intermédio, basicamente, de publicações de segunda ordem — artigos de jornais, catálogos de exposição, publicações de baixa tiragem, etc. — que, segundo Beaugé, se constituem na memória fragmentária mais viva da história (Beaugé, 1998: 54). O referido autor utiliza o termo micro-história para definir a reflexão que coloca o acento naqueles dados quase insignificantes, visando a busca do elo que liga nas articulações simbólicas das memórias (Beaugé, 1998: 66). Neste trabalho pretende-se resgatar do oblívio a obra de um mestre impressor contemporâneo.

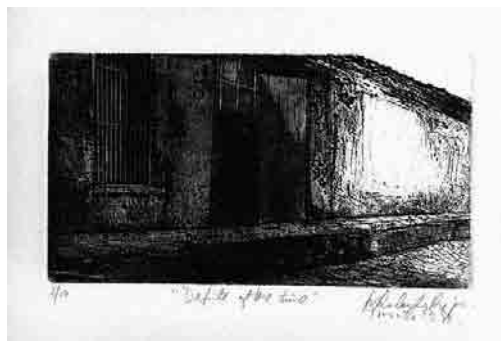
Agustín Rolando Rojas (Havana, 1959) formou-se na escola de artes San Alejandro, após o qual cursou a licenciatura em artes Plásticas, com especialização em gravura no Instituto Superior de Artes em Havana, Cuba. Dentre os vários prêmios obtidos ao longo da sua carreira, destaca-se o prêmio de a *Fundació Pilar i Joan Miró* e da *Sothesby's Foundation for training and development of creative projects*, Palma de Mallorca, Espanha, em 1995. Reside em Norte-América desde 1997.

1. Primeira aproximação

A excelência técnica e a fidelidade ao paradigma representacional ocidental alicerçaram o olhar de Agustín desde seus inícios, como já apontado por Antonio Eligio Tonel a respeito da mostra *Entre dois*, segunda mostra individual de Agustín, em 1987. Segundo Aldo Menéndez, o grau de excelência técnica alcançado por Rojas sempre esteve alicerçado, de forma engenhosa, na inserção de elementos propositalmente destoantes por entre o caráter quase tátil das texturas por ele empregadas (Menéndez, 1986). Essas palavras escritas a raiz da primeira mostra pessoal de Agustín, *Paisagens*, no Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, em 1986, acabariam resultando premonitórias para boa parte da sua produção nas décadas de 80 e 90. A meu ver, sob influência das teorias predominantes à época — e, em especial, Mc Evilly — a crítica relativizou-se tanto o papel da matéria com a qual a obra é feita, quanto os desdobramentos e qualidades de sua materialidade, assim também como o grau de pertencimento a uma determinada tradição iconográfica, gênero ou médio (Mc Evilly, 1984), que, no caso de Agustín, são aqueles adscritos ao universo da calcogravura. Neste sentido, resulta útil citar Eco apud Pareyson sobre o valor e a fecundidade da objetivação da matéria na arte contemporânea, uma vez que, por intermédio dela, a espiritualidade do artista se transforma em estilo individual (Eco, 1981: 15). Agustín explorou a profundidade a chapa de metal, em uma enorme variedade de texturas que, por sua vez, geraram uma infinda riqueza tonal. Contudo, Tonel repete com relação a Rojas a mesma crítica que fosse dita a respeito

da obra de Wyeth por um crítico do *The village voice* à mesma época (Grant, 1999). No caso de Rojas, a 'vocalização ilustrativa' e o 'tradicionalismo' apontado por Tonel em 1987, resultam equivalentes ao 'realismo ilustrativo' de Wyeth apontado por Schjeldahl apud Grant. Pois, para Rojas — nesta fase — a arte consiste pontualmente em uma paisagem de caráter realista mediada por uma sensibilidade que não desconstrói nem teoriza, apenas recorta, enquadrando-os, fragmentos da natureza intervinda pela ação humana aos que acrescenta, sutilmente, como já apontado por Menéndez, uma nota propositalmente desafinada. Neste sentido, poderíamos dizer que o conceito de *natura naturata* de Spinoza retomado por Santos permeia as composições dessas obras (Santos, 1992:171) — canchas de esportes, a entrada de uma casamata, motocicletas, uma raquete, uma bola —, que estruturam os espaços abertos — o céu — sobre um plano pictórico desprovido de figuras humanas. Assim, Rojas fixa nos seus trabalhos não a natureza virgem cristalizada no nosso imaginário, mas a natureza segunda, aquela já modificada, socializada e artificializada no espaço-tempo pelo trabalho humano. Quanto às paisagens, no sentido oposto de *natura naturans*, a natureza primeira, natural, que está sempre '*prestes a se transformar em segunda* (natureza)' (Santos, 1992: 172), as paisagens de Agustín consistem em representações das pequenas ilhas de *natura naturans* remanescentes, as quais se reduzem a fragmentos de árvores retorcidas e a morros desmatados a beira-mar, onde a terra acaba, e a céus ameaçadores, telhados e palmeiras sob ventanias onde as urbanizações se realizam.

Embora Agustín costumasse realizar pequenos esboços de paisagens em aquarela, durante anos carregou sempre consigo uma câmara fotográfica russa da marca Zenith que lhe ajudava a enquadrar as composições e a memorizar detalhes que utilizaria posteriormente em aquarelas e gravuras. Ele pertencia a uma geração que, embora defasada temporalmente no que diz respeito ao movimento do realismo fotográfico norte-americano, sentia grande empatia pela hibridação de fotografia e pintura. Como é possível constatar tanto nas suas influências iniciais (Wyeth, Hopper e Tomás Sánchez) quanto na obra de seus colegas (Gustavo Acosta e Cesar Beltrán). Em Cuba, o foto-realismo teve seus mais importantes representantes na figuras de Flavio Garciandía, Aldo Menéndez, Aldo Soler, Tomás Sánchez e Rogelio López Marin, este último, fotógrafo além de pintor. A diferença das temáticas com ênfase na materialidade dos objetos do realismo norte-americano — arte figurativa marginal dos anos setenta sentenciaria um crítico (Hughes, 1999: 358) — na Havana dos anos setenta, cultuava-se a temática político-social e premiavam-se as imagens de líderes políticos do terceiro mundo ou de atos públicos nos inúmeros salões de arte que proliferavam à época. Porém, tanto Rogerio López Marin como Tomás Sánchez



Figuras 1 · Agustín Rolando Rojas. *Triângulo azul*, aquarela sobre papel, 35X 76 cm, 1998.

Figura 2 · Agustín Rolando Rojas. *Pese ao tempo*, água-forte, 12 x 23 cm, 1983. Fotos de A. R. Rojas.

constituíam uma exceção à regra. O primeiro por trabalhar a partir da memória familiar, o que lhe possibilitava uma empatia e uma maior aproximação psicológica aos personagens. O segundo por estar dotado de um olhar daumeriano, que lhe permitia prescindir da fotografia, para retrabalhar de memória as nuances de luz e as variações atmosféricas das suas composições no ateliê. O fato das suas paisagens serem desprovidas de figuras humanas acarretou-lhe críticas relativas ao caráter desumano das mesmas. Ora, precisamente a ausência da representação do homem, mas não dos objetos por ele fabricados se constitui em uma constante na obra de Agustín (Figura 1, Figura 2). Apenas há variações de cor ou luminosidade nos trabalhos sobre papel feitos com aquarela e às vezes guache (Figura 3, Figura 4). Talvez o emprego deste último médio outorgue a frialdade e o distanciamento característicos às paisagens desta fase, e inclusive, a trabalhos posteriores que partilham dessa poética. Por outro lado, Rojas, a meu ver, vê nos espaços abertos da paisagem litorânea, mesmos que artificiais — pois as casuarinas não cresceram naturalmente, foram plantadas propositalmente nas praias havanenses — um contraponto ao espaço restrito do pequeno



Figura 3. Agustín Rolando Rojas. *As canchas do Mégano*, acrílico sobre tela, 60 x 100 cm, 1988.



Figura 4. Agustín Rolando Rojas. *Lake shore view*, aquarela sobre papel, 56 x 76 cm, 1998. Fotos de A. R. Rojas.

cômodo que lhe serve de lar em San Miguel del Padrón, onde realiza sua obra ao longo desses anos. Aliás, morar num espaço exíguo, mágico, onde guarda centenas de obras de um enorme rigor técnico, parece ser uma constante que se repetirá nos seus vários deslocamentos pela geografia da América do Norte, como também observado por vários autores (Isherwood, 1998) e (Maidenberg, 2006).

2. Segunda aproximação

Durante anos o objeto de estudo de Agustín foi a significação simbólica da paisagem da *natura naturata*, nos enquadramentos por ele empregados: Praias, a costa a beira-mar, as fachadas das velhas casas da vila de Guanabacoa, janelas escuras, e interiores sombrios que cederam passo, aos poucos, às salas do necrotério e as câmaras dos pneus a maneira de balsas improvisadas, como em *Alquimia*, sua terceira mostra individual em Brasília, em 1995, ou na sua participação na V Bienal de Havana, no ano anterior. De fato, o fascínio pela obra de Andrew Wyeth mostra-se também como uma presença constante no autor ao longo dos anos. Assim, por exemplo, a mezzotinta *Interior de uma desgraça*, realizada em 1995 e que recebesse menção especial no XII Prêmio Máximo Ramos, da prefeitura de Ferrol, A Coruña, Espanha, resulta um *d'après*, uma homenagem de Rojas à obra de Wyeth. 'Apenas transladei a imagem, simplificando-a, e substituindo o fundo' me disse o autor em uma conversa telefônica recente. Bem, em verdade ele também inverteu o contexto, pois o que para Wyeth era o retrato do seu vizinho, Tom Clark, deitado sobre uma colcha de retalhos coloridos, após a festa, transforma-se em cena lúgubre em Rojas (Figura 5, Figura 6).

Em uma entrevista anterior com uma jornalista (Isherwood, 1998), Agustín revelara conteúdos verbais complementares que direcionam a apreensão

da sua obra para a agonia solitária daquele homem, já idoso, que sacrificara tanto sua vida afetiva quanto a material, em prol de um ideal inalcançável que lhe fora incutido pelo governo. As suas pouquíssimas posses quase invisíveis na penumbra do cômodo — uma lamparina, um retrato de família, uma bicicleta chinesa modelo do ano 1945 e uma rádio russa — parecem nos falar do peso da miséria, da falta de esperança e da inércia do dia-a-dia em qualquer um dos seus contrerrâneos. Em paisagens posteriores, o pórtico do cemitério surge como elemento de contraponto aos aposentos fechados, porém sem perder a coesão temática de ambos representarem a vida humana em ruínas. Embora o autor tenha repetido em diversas ocasiões que ele é um ser humano em primeiro lugar, um artista em segundo, e apenas um membro de uma determinada nacionalidade depois — (Eustaquio, 1995), (Isherwood, 1998), e (Maidenberg, 2006) — não podemos esquecer-nos dos cânones que as ditaduras ideológicas impõem nos governados, com o conseqüente definhar da sociedade e da cultura (Llosa, 2012: 129) e a conseguinte necessidade dos artistas de utilizar alegorias visando driblar a ortodoxia. Desde outro ponto de vista, Miskulin cita a pertinência das críticas de Löwy às mazelas originadas pela entronização, no governo revolucionário, dos componentes autoritários e antidemocráticos, com a conseguinte cristalização das tendências burocráticas e repressivas (Miskulin, 2003:36). Desfazendo com este proceder aquele mito continental de esperança que a revolução cubana encarnara em 1959. Nesta fase, sempre que Rojas apresenta figuras humanas nas suas composições — quer sejam desenhos em nanquim, aquarelas ou gravuras — o faz dentro de quartos escuros com um retângulo branco a guisa de janela aberta para o vazio (Figura 7, Figura 8). Talvez esta seja a grande influência de Wyeth nele, como já apontado por Isherwood. A janela como representação do portal da alma entre exterioridade física e o mundo interior. Ora, trata-se de um arquétipo junguiano, o de interpenetração entre o mundo físico, percebido pelos sentidos, e o mundo espiritual, o inconsciente, e a conseguinte transposição da noção de realidade do indivíduo para a sua psique, uma vez que para Jung e seus discípulos, o artista sempre foi tanto um instrumento quanto o interprete do espírito da sua época (Jung, 2005: 254). As suas, são figuras hieráticas, que remetem à doença mental e à desesperança. E muitas das estórias que as originaram são reais.

O mesmo poderia ser dito no que diz respeito das suas paisagens da natureza artificializada pelo trabalho humano. No transcurso de uma década a cor translúcida das aquarelas cedeu passo à riqueza tonal e tátil do preto calcográfico das gravuras, isto é, o efeito de polifonia da cor preta (Westheim, 1954: 225). Redefiniram-se o enquadramento e os motivos: O céu coberto de nuvens ameaçadoras, pressagiando tempestades, substituiu os entardeceres ensolarados.



Figura 5 · Andrew Wyeth, *Garret room*, aquarela e guache sobre papel, 1962. Fonte: www.andrewwyeth.org/Garret-Room.jsp.

Figura 6 · Agustín Rolando Rojas. *Interior de uma desgraça*, mezzotinta, 60 x 90 cm, 1995. Foto de Agustín R. Rojas.

A palmeira imperial, árvore nacional cubana, está sempre sofrendo ventanias, a ponto de cair. Mudou a cor do mar, escuro e ameaçador, a ganhar espaço perante o limite da terra. De fato, Rojas está a nos apresentar os estragos causados pelo transgressor anjo da *jiribilla* que fosse invocado pelo poeta Lezama Lima a inícios dos anos sesenta para preservar a cultura cubana em tempos de reviravolta (Luis, 1998: 26).

A Figura 9, uma obra emblemática deste período, é apresentada como sendo uma litografia na edição norte-americana da obra *Memoria. Cuban Art of the XX Century*, organizada por José Veigas (Veigas, 2002: 321). Contudo, basta analisar uma imagem com boa resolução para percebermos o erro, pois a riqueza e densidade das áreas negras assim como as luzes pontuais somente poderiam ter sido obtidas com uma maneira negra ou mezzotinta. Uma câmara de pneu — frágil balsa do sonho migratório — ou um helicóptero longínquo a vigiar as bordas da ilha — a inibir a materialização do mesmo — passaram a ser os índices humanos. Nesta obra, Agustín situa com maestria a nota destoante apontada por Menéndez quase uma década antes. O referido elemento passa a ser considerado como um recurso surrealista de estranhamento pelo espectador norte-americano (Isherwood, 1998). Alterou-se também o cenário simbólico das paisagens: o dia deu passo às trevas da noite, à tormenta, e aos medos da alma (Figura 10, Figura 11).

Balsa perto da costa integra um conjunto de oito calcogravuras que foram exibidas na Quinta Bienal de Havana, de 1994, sob o tema *O homem e seu entorno*, um dos cujos subtemas incluía a migração. Uma coincidência significativa no dizer de Jung, que possibilitaria a Rojas expor publicamente algo que era considerado



Figura 7 · Agustín Rolando Rojas. *Sob pressão*, água-forte e ponta-seca, 60 x 80 cm, 1995.



Figura 8 · Agustín Rolando Rojas. *Porta de entrada*, água-forte e ponta-seca, 15 x 20 cm, 1998. Fotos de Agustín R. Rojas.



Figura 9 · Agustín Rolando Rojas. *Balsa perto da costa*, mezzotinta, 41 x 60 cm, 1994. Fonte: Agustín R. Rojas.

um tabu até pouquíssimo tempo antes. Exibir o referido conjunto em um dos cômodos — antigas celas — do Castelo do Morro como artista convidado à V Bienal de Havana significou demais para Rojas, sinônimo daquele projeto de homem novo incutido na época heróica. Paz cita Ortega y Gasset a respeito do excessivo voluntarismo das revoluções, e a seguir cita Marx, para quem todo radicalismo era também um humanismo, para fechar seu raciocínio no mito do eterno retorno ao paraíso primordial, inerente a todas as revoluções (Paz, 1984: 219). No caso cubano, a fase áurea circunscreve-se à década de sesenta, após o qual, tornaram-se opacos os louros em prol da perpetuação do poder político. Desiludido e órfão perante o desmanche ético dos ideais, Agustín começou a olhar para dentro de si. Depois de um longo período formativo pautado pelo olhar do ilhéu perante os espaços abertos do mar, e graças talvez à paisagem de um novo ambiente que acabara de assumir como próprio após a obtenção de uma bolsa de residência artística no *Banff Center for the Arts*, em Canadá, em 1997. A neve e a proximidade do Círculo Polar Ártico levaram-no à busca do graal interior.

3. Aproximação derradeira

Para Agustín desapareceu a necessidade visceral de representar ou inclusive, de projetar a escuridão de uma paisagem externa opressora, entretanto, constatou a solidão existencial de encarnar o outro num ambiente hostil de uma claridade cegante. A diferença do seu anterior status de professor universitário



Figura 10 · Agustín Rolando Rojas. *Rumos diferentes*, mezzotinta, 65 x 50 cm, 1994.

Figuras 11 · Agustín Rolando Rojas. *Zona de refugio*, água-forte e verniz mole, 40 x 50 cm, 1994. Fonte: Agustín R. Rojas.

Figura 12 · Agustín Rolando Rojas. *Deixa-me abraçar-te*, água-forte e ponta-seca, 60 x 45 cm, 2005. Fonte: Agustín R. Rojas.

Figura 13 · Agustín Rolando Rojas. *Abrace-me, por favor*, Prova de artista, duas chapas de zinco, chine collé, 56 x 40 cm, 2000. Fonte: Agustín R. Rojas.

na cátedra de Gravura do Instituto Superior de Arte, em Havana, Rojas passou a trabalhar em ofícios humildes como zelador ou pedreiro para garantir a sua subsistência e garantir dar continuidade ao seu trabalho artístico durante a última década. Fato este que tem impressionado os críticos norte-americanos, pois se trata de um artista maduro, de meia idade, com um trabalho reconhecido internacionalmente ao invés de um iniciante. Surge então nele uma necessidade visceral do abraço e do calor humano, da dor de pensar na família que ficou dividida, da saudade infinda e com ela apareceram pela primeira vez os seres humanos interagindo entre eles, sublinhados pela cor intensa e pela objetivação de um sentimento, que se resiste à trivialidade pese a sua presença constante nos trabalhos atuais (Figura 12, Figura 13). Desta vez, as figuras se auto-erigem em pontos fulcrais das composições ao tempo que remetem tanto aos conflitos existenciais do autor — a dor da separação ou a alegria do reencontro — quanto denotam a influência de Schiele e Munch, antecedentes diretos do expressionismo, em trabalhos fortes de uma leveza impensada. Inexistem rostos definidos nessas obras, apenas vislumbra-se uma sobrancelha, infere-se um nariz. Não é mais preciso o detalhe representacional, basta com a sugestão. Qualquer um de nós poderia ser um desses personagens no dia de amanhã.

Conclusão

As anteriores aproximações à obra de Agustín Rolando Rojas, referentes basicamente a três fases marcantes da sua produção artística me remetem a uma idéia balizada por Santos a propósito das noções de espaço-mundo e de tempo-mundo, “*A cada momento mudam juntos o tempo, o espaço e o mundo. De tal modo, nossa grande tarefa é a de apreender e definir o Presente,...*” (Santos, 1996:41), isto é, há uma necessidade perene — por parte do homem — de fazê-lo o tempo todo. A meu ver, Agustín o tem feito muito bem no seu trânsito pela geografia do mundo enquanto procurava ser fiel a sua verdade ou estilo artístico. Aliás, para Paz as geografias são simbólicas, pois seriam em última instância arquétipos físico-geométricos emissores de símbolos e significados (Paz, 1984: 242). Das várias oposições por ele citadas, Rojas encarna duas: a oposição mar-terra, e a de ilha-continente. Assim, poderíamos finalizar salientando que as fases do trabalho de Agustín se correspondem às diversas visões do mundo, dos diferentes temas tratados, das variadas geografias e sociedades vivenciadas. Assim, se nos inícios a visão do artista se perdia no além-mar, aos poucos se tornou sombria, ao se fechar em um cômodo para assistir como expectador à estagnação de um sonho utópico, para vir a florescer, finalmente, em uma necessidade visceral de abraços, de calor humano e de contato físico, ou simplesmente da necessidade de expressar amor.

Referências

- Annas, Teresa (2007) *Review of "Give me a hug please" by Agustín Rojas in The virginian pilot/Frisatsun/The Daily Break*, Norfolk, Virginia, Thursday, march 15, p. E5.
- Beaugé, Gilbert (1998). *A fotografia na Argentina no século XIX*, pp. 48-71 in Samain, Etienne (org.). *O fotográfico*. SP: Editora Hucitec/CNPQ.
- Eco, Umberto (1991) *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70, (Reedição de 2011), pp.15-31.
- Grant, Daniel (1999). *Christian Science Monitor*, 1/8/99, vol. 91, issue 30. [Consultado em 13/08/2013]. Disponível em <en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Wyeth>
- Hughes, Robert. *American visions. The epic history of art in America*. NY: Alfred A. Knopf, 1999.
- Isherwood, Barbara (1998) *Prints of passion. Agustín Rolando Rojas in Que pasa — Spring*. Toronto, Canadá, 1998, pp. 7-8.
- Jung, Carl Gustav (2005) *O homem e seus símbolos*. RJ: Nova Fronteira, (15ta edição).
- Luis, Carlos M. (1998). *El oficio de la mirada. Ensayos de arte y literatura cubana*. Miami: Ediciones Universal,
- Maidenberg, Micah (2006), *Between two worlds in Portfolio Weekly. The alternative voice of the seven cities*, Norfolk, Virginia, october 03, pp. 20-22.
- Mc Evilly, Thomas (1984) *On the manner of adressing clouds* in ArtForum, volume XXII, nº 10, june pp. 61-70.
- Menéndez González, Aldo (1986) *Rojas: Ante la aventura creativa* em catálogo da exposição *Paisagens*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Havana, 1986, sem paginar.
- Miskulin, Sílvia Cezar (2003) *Cultura ilhada. Imprensa e revolução cubana (1959-1960)*. SP: FAPESP, pp. 36-37.
- Natal, Eustáquio (1995). *As dificuldades para ser artista em Cuba em Correio Brasiliense*, Brasília, segunda-feira, 23/10/1995, p. 6.
- Paniago, Paulo (1995). *Testemunhas da utopia em Jornal de Brasília*, Caderno Dois, Brasília, quinta-feira, 12 de outubro de 1995, p. 1.
- Paz, Octavio (2006) *O labirinto da solidão e post scriptum*. SP: Paz e Terra, (4a edição).
- Rojas, Agustín Rolando (sd) [Consultado em 10/08/2013]. <http://www.agustinrolandorojas.com>.
- Santos, Milton (1992) *Por uma nova geografia*. SP: Edusp, pp. 163-173.
- Santos, Milton (1996) *Técnica, espaço, tempo. Globalização e meio técnico-científico informacional*. SP: Hucitec.
- Tonel, A. Eligio (1987). *Entre dos*. Revista *Revolución y Cultura*, vol. 9, setembro de 1987, La Habana, pp.64-65.
- Vargas Llosa, Mario (2012) *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguara, 2012.
- Veigas, José. & Nodal, Alfredo (org.) (2002) *Memoria. Cuban Arts of the XX Century*. California: International Arts Foundation.
- Westheim, Paul (1954). *El grabado en madera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954 (primeira edição em espanhol).
- Wyeth, Andrew (1962) *Garret room*. [Consult. 2013-09-04] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: <http://www.andrewwyeth.org/Garret-Room.jpg>> e também em <www.andrewwyeth.org/andrew-wieth-paintings3.jsp>

La cartografía como paisaje urbano

ALEJANDRA MADDONNI*

Artigo completo recebido a 4 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Argentina: artista visual, investigadora. Licenciada en Artes Visuales con especialidad en Pintura. Docente universitaria, Universidad Argentina de la Empresa (UADE) Facultad de Comunicación y Diseño, Departamento de Diseño, Carrera de Diseño de Indumentaria. Universidad Argentina de la Empresa (UADE) Facultad de Comunicación y Diseño, Departamento de Diseño, Carrera de Diseño de Indumentaria.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Plástica. Facultad de Bellas Artes, Calle Diagonal 78, 680, La Plata, Argentina. E-mail: amaddonni@hotmail.com

Resumen: Este artículo propone, al menos, dos reflexiones. Una, vinculada con la poética del paisaje urbano a través de los distintos niveles de abstracción que suponen las representaciones artísticas de las ciudades, tensionando la estrecha relación histórica que ha tenido el paisaje con la figuración. Otra, la categorización de la representación del lugar donde transcurre la vida cotidiana y el formato cartográfico como paisaje.

Palabras clave: cartografía / espacio / lugar / paisaje / urbano.

Title: *Cartography as urban landscape*

Abstract: *This article proposes at least two reflections. One, linked with the poetics of the urban landscape through different levels of abstraction that represent the artistic representations of cities, stressing the close historical relationship that has had the landscape with figuration. Another, the categorization of the representation of the place where passes cartographic format as landscape and everyday life.*

Keywords: *Cartography / space / place / landscape, urban.*

Introducción

Hace ya un tiempo más o menos largo, en ocasión de una invitación a participar de un Salón de Pintura en Pequeño Formato realizada por una de las asociaciones de artistas de mi país, presenté una obra que formaba parte de una serie que venía trabajando acerca de la ciudad de Buenos Aires. El tema del Salón era el paisaje y la pintura fue rechazada por que el jurado consideró que no respondía a los términos de la convocatoria: no era un paisaje. La obra era una estilización

a partir de un encuadre seleccionado de un plano que mostraba una parte de la ciudad con sus cuadras, calles y avenidas. En ese entonces, no tuve las herramientas conceptuales necesarias para fundamentar mi producción como paisaje. Por suerte, ese fue el puntapié inicial para comenzar un estudio que diera cuenta de una perspectiva del paisaje más amplia y que cuestionara algunos estereotipos constituidos alrededor del tema.

El marco teórico de este artículo, recorre algunas definiciones terminológicas — espacio y lugar, el paisaje y la mirada —, y las articula a modo de fundamento y consolidación conceptual de algunas producciones artísticas históricas y contemporáneas.

Tomando como antecedente determinante la producción cartográfica de los artistas situacionistas de los años 50 y 60 y recorriendo luego parte de la obra del artista argentino contemporáneo, Guillermo Kuitca; se articulará un recorrido que permita considerar la representación cartográfica en sí misma como una composición paisajística estructurada que permite organizar y percibir el paisaje urbano desde una perspectiva distinta.

Alrededor de esta preocupación, a medida que se avanzó en la construcción de los núcleos en torno a los cuales se articula el trabajo — mapa, paisaje, espacio y mirada —; surgieron algunos ejes que atravesaron horizontalmente estas cuestiones: los modos de representación, el poder, la memoria, la visibilidad y la ausencia.

A lo largo del análisis de obras seleccionadas donde los mapas y planos son los protagonistas, se verifica un juego de doble distancia: una separación cada vez mayor de la mirada respecto al territorio y, al mismo tiempo, las producciones se expresan a través de una cartografía cuya percepción se propone más cercana y sensible a partir de su lectura como paisaje.

La idea es superar las técnicas de interpretación cartográfica que permiten ver o imaginar el paisaje, hacia la consideración de la representación cartográfica en sí misma como una composición paisajística estructurada. Tal vez como un modo de comprender nuestros espacios urbanos desde un "Otro Lugar".

1. Espacio / Lugar / No lugar

Bien sabemos que la organización de los espacios y la constitución de lugares forman parte de las prácticas colectivas e individuales de los sujetos de un mismo grupo social. Veamos entonces, un par de definiciones sobre estos términos:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en

relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio.

Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. (De Certeau, 2000:129)

Más adelante, al referirse al espacio expresa:

El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (De Certeau, 2000:129)

Desde esta perspectiva, enunciando *lugar* como el conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden podríamos hablar de *espacio* como una conceptualización más abstracta dado que se trata de la animación de los lugares por el desplazamiento de un elemento móvil. Así el espacio se convierte en un lugar practicado. La estabilidad que supone el lugar como superficie geométrica con indicaciones de posiciones propias, se rompe.

Para profundizar la relación entre estos términos según la perspectiva de Marc Augé necesitamos definir lo que para él es la sobremodernidad. La propone para poder pensar la coexistencia de las corrientes de uniformización y de los particularismos contemporáneos. La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad y es signo de una lógica del exceso. Lo explica a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo cada uno de ellos vinculado a los otros dos (Augé, 1998).

La profusión de acontecimientos, la aceleración de los medios y una nueva escala espacial, han ido sustituyendo los universos de reconocimiento por espacios impersonalizados de intercambio a través de la multiplicación de instalaciones para la circulación de personas y bienes. Una consecuencia no deseada de un espacio que se reconstruye cada vez, es la disolución de la memoria y la imposibilidad de una evaluación de carácter histórico de procesos y conquistas. No existen nunca bajo una forma pura, funcionan a la manera de palimpsestos donde se reinscribe una y otra vez la dialéctica entre identidad y relación. Este tipo de espacio es definido por Augé como *no-lugar*. Es aquel que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico (Augé 1998:83). El espacio del viajero sería el arquetipo del no lugar dado que el viaje constituye una relación ficticia entre mirada y paisaje a través de los carteles

que nos van indicando que estamos pasando a través de tal o cual sitio histórico, arroyo o área cultural.

Por el contrario, aquel espacio cargado de significaciones, al cual las interacciones de las personas le dan sentido y pertenencia es lo que Augé denomina *lugar antropológico*. Es una construcción concreta y simbólica. Es principio de sentido para aquellos que lo habitan. Es un lugar cargado de sentido identificador, relacional e histórico. Quien habita en el lugar antropológico vive en la historia.

La relación de sus habitantes con el territorio implica ciertos recorridos frecuentes y la generación de determinados puntos de referencia. En este sentido podríamos decir que, gráficamente, el lugar antropológico podría presentarse bajo la forma de una construcción geométrica: se trata de líneas, la intersección de ellas y los puntos de intersección que se generan en sus cruces. Estos itinerarios, centros y encrucijadas no son nociones absolutamente independientes: se superponen, se entrecruzan, dando cuenta de la configuración del espacio urbano.

Marc Augé, al citar a De Certeau, alude al punto de vista cenital como una captación global de la ciudad que implica un conocimiento distinto al que uno tiene cuando uno desciende y acompaña los itinerarios posibles, singulares y plurales de los transeúntes. Estas prácticas de espacio se pierden al alejarse y percibir el ordenamiento del conjunto en general.

2. Recorridos y mapas

En los años 60, La imagen de la Ciudad de Kevin Lynch describe una imagen urbana formada y representada por tipos diferentes de vivencias que permite orientarnos y recorrerla mejor y acceder con seguridad a nuestros destinos. Se intenta así, una sistematización operativa de las percepciones en el entorno urbano buscando recuperar el sentido de pertenencia de los habitantes urbanos vía reconquista del sentido de lugar. El autor estableció modelos formales de legibilidad que los habitantes utilizan para interiorizar las ciudades en las que viven: sendas, barrios, nodos, hitos, bordes, cauces y zonas; construyen nuestra memoria urbana estableciendo referentes más permanentes y creando lazos de identidad entre el espacio y los seres que lo habitan. Se trata de una urbe claramente esquematizada y diferenciada. Estos conceptos recuperan la idea de mapa mental como construcción abstracta a partir de experiencias propias y al mismo tiempo, representación simbólica nacida de estímulos visuales.

De Certeau, a través de una especie de "retorno a las prácticas" reivindica los itinerarios como conjunto de discursos operativos frente a los mapas, totalizadores de observaciones. Define a ambos como dos lenguajes simbólicos y antropológicos del espacio, dos polos de experiencia.

La combinación de recorridos y mapas es comparable al mapa nacido en el

S XV, y que, muy lentamente a lo largo de la historia, fue disociándose de los itinerarios que eran su condición de posibilidad y representaba esquemas de acción preestablecidos.

Los mapas medievales, realizados por artistas, presentaban elevaciones, plantas, figuras humanas, detalles fuera de escala, caminos sinuosos y carreteras en un mismo diseño. Las vistas en alzado de las ciudades más populosas se comenzaban a perfilar en los primeros intentos de cartografía urbana. Hechos cotidianos, batallas o asedios a las ciudades fueron presentados desde una perspectiva muy personal.

A través de la historia de la cartografía, De Certeau busca recuperar la representación simbólica del mundo medieval en los relatos espontáneos del uso de la ciudad bajo la forma de prácticas de espacio. Los trazos rectilíneos de los recorridos, las indicaciones de peregrinajes, tiempos, etapas y las marcas empíricas producidas por la observación de los navegantes del Medioevo, fueron itinerarios borrados por la geometría abstracta del plano moderno. La visión objetiva de la realidad del discurso científico se impone al sistema narrativo de la experiencia del viaje. De algún modo el plano sustituye la realidad.

No es posible referir a itinerarios espaciales urbanos sin vincularlos a la figura del flâneur de Baudelaire, aquel que se aventura “perdiéndose” en la ciudad, motivo central de la metáfora cartográfica. Al mismo tiempo, es inevitable relacionar este personaje con las estrategias de deriva (técnica de tránsito fugaz por diferentes ambientes, andar sin sentido preestablecido por la ciudad) y desvío (reutilización imprevista y libre de elementos artísticos existentes) de los situacionistas. Para uno de sus referentes, Guy Debord, la casualidad de la deriva permitía diseñar mapas. En efecto, sus mapas plegables de París seleccionan las áreas por las que vale la pena vagar e indican con flechas rojas las posibles direcciones para visitarlas (Figura 1).

3. Del mapa al paisaje. Del paisaje al mapa.

“Habitar el paisaje” sin necesidad de volver al “jardín del Edén”, abandonando nuestros refugios. (Bachelard, 1965).

Talvez la historia de las ciudades empieza cuando el hombre abandona sus primitivos refugios y construye su propio mundo como espacio alternativo al entorno natural que más tarde nominará paisaje. Es interesante destacar cómo esta noción estrechamente relacionada con el placer, nace desvinculada del espacio construido/elegido para vivir. Efectivamente, algunas de sus características históricas vinculadas con lo lejano, el disfrute y el placer, tensionan el

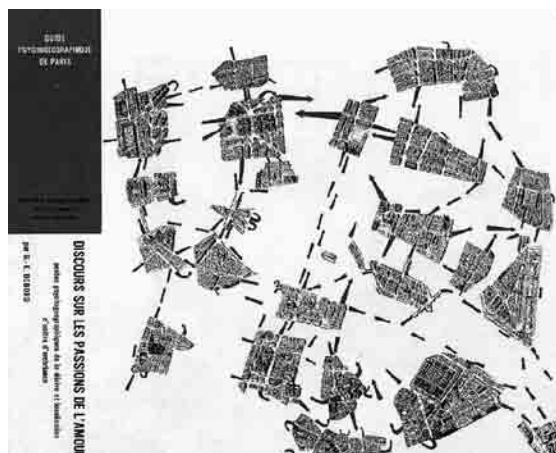


Figura 1 · The Naked City. Mapa en Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Bifurcaciones. Revista de Estudios Urbanos. Chile.

establecimiento de un vínculo más estrecho del paisaje con la ciudad donde uno reside y con el formato cartográfico.

La cartografía entendida como la zona donde confluyen y convergen tanto una mirada científica –mapa– como una mirada artística –paisaje–, da lugar a la convivencia de dos formas –en algún punto– “encontradas” de pensamiento y comprensión del territorio.

A partir del siglo XX el paisaje como género perdió el aura que lo rodeaba. De todos modos, refleja una poderosa convergencia de procesos físicos y significado cultural. Por lo tanto, el arte del paisaje es a menudo algo más que el registro visual de un lugar. El artista, agudo observador de los cambios culturales, a través de signos, recursos, procedimientos, elementos y técnicas visuales, perfila nuevas y más profundas resonancias.

Una teoría contemporánea del paisaje involucra distintos componentes: los recursos naturales de un sitio, las transformaciones sufridas en él a partir de procesos sociales y manifestaciones artísticas y la mirada de un sujeto histórico que interrelaciona estos elementos desde su tradición cultural (Benassi, 2002)

4. Mapas para guiarte en la obra de Guillermo Kuitca

El hombre de hoy se encuentra atravesado por la experiencia del desplazamiento que lo vincula a seres y espacios cambiantes que funcionan como coordenadas

de nuevos mapas insertos en un entramado de relaciones. Red sin arriba, abajo o centro organizador que produce una sensación de vacío o desarraigo muy ligada a buena parte de la producción estética contemporánea.

Quien ha representado en una serie de obras esta especie de trama vincular ha sido el artista argentino contemporáneo Guillermo Kuitca. A finales de la década de los ochenta, comenzó a utilizar diversas formas de representación espacial como mapas y planos. Estos se transforman en medio, soporte y argumento para explorar temas universales tales como la migración y la desaparición, lo público y lo privado y la importancia de la relación lugar- memoria.

La mirada también es lugar, es un arreglar el mundo. Hay sitios especiales, “privilegiados” para que la mirada “goce”. Arriba. En lo alto. Mirar por encima, abarcando la mayor parte posible, permitiendo un cierto ejercicio de poder. Desde lo alto logramos mirar todo o casi todo. A la par que nos hacemos menos tocables y visibles, podemos controlar, dominar con nuestra mirada (Didi-Huberman, 1997).

Las producciones de plantas de departamentos de Kuitca incorporan, necesariamente, este tipo de mirada. Nuevamente aludimos a la doble percepción de una distancia — dada por la abstracción del dibujo en planta — y de una cercanía — la vista de un espacio de la intimidad —.

En la obra *Planta con SIDA* se ve claramente ese juego de doble distancia. Este se encuentra reforzado además, por el doble punto de vista que presenta dos escenarios posibles en la misma imagen: por un lado, la frialdad y lejanía del esquema en planta y, por otro, un acercamiento a la intimidad solitaria de las sillas y cama vacías rodeadas por jeringas.

Como si el artista estuviera enhebrando cada una de las intimidades domésticas de las de los hogares familiares a través de sus vistas en planta, comienza a transitar una necesaria instancia donde se impone un espacio colectivo mayor: el de los mapas y las tramas urbanas.

En esta obra, Kuitca delimita el entramado urbano a través de huesos humanos pintados en blanco sobre un fondo texturado de tonos terrosos. A pesar del perfil “humanizante” y sensible que podría aportar el uso de los huesos como vectores, la figura total resultante contrasta tan fuertemente sobre un fondo si se quiere, más orgánico, que profundiza el carácter solitario de una urbe de fríos contornos.

Sus mapas introducen diversas vías de comunicación que unen, a veces, ciudades desconocidas e inexistentes, subrayando la experiencia del viaje sin rumbo cierto — tal cual nuestro flâneur — y el desplazamiento anónimo en una cartografía nunca precisa que recuerda los esquemas cartográficos de los artistas situacionistas. Son cartografías de desplazamientos donde ciudades, sus nombres y conexiones se reinventan cada vez. En algunos momentos los nombres de las ciudades son reemplazados por nombres de personas

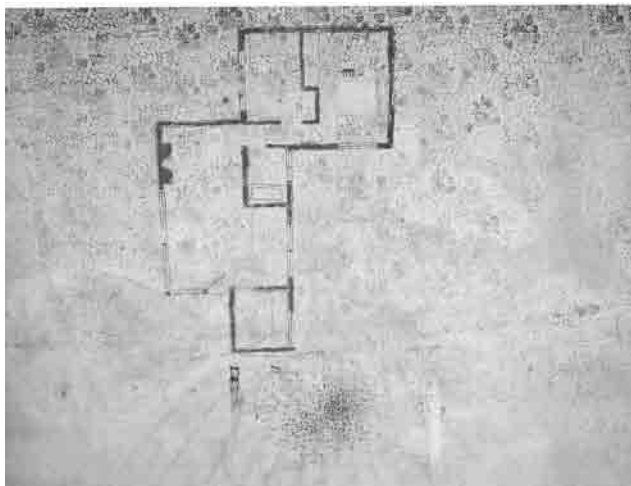


Figura 2 · Guillermo Kuitca. Planta con SIDA. 1987.
Acrílico sobre tela, 157 x 214..Galería del Retiro.

Figura 3 · Guillermo Kuitca, Sin Título (Torino). 1995.
Técnica Mixta sobre tela. 188 x 208.3.
Colección Privada.



Figura 4 · Guillermo Kuitca. Afghanistan. 1990. Técnica Mixta sobre colchón. Daros-Latinamerica Collection, Zürich

Figura 5 · Guillermo Kuitca. Sin Título. 1992. Oleo s/ colchón. 203.2x203.2. Colección Privada.

como modo de representar las relaciones vinculares en el lenguaje cartográfico.

En Afghanistan, las ciudades de Kandahar, Kabul y Herat, aparecen interconectadas por gruesas líneas rojas. Las montañas y desiertos son trabajados con un fuerte realismo que recuerda las cartografías antiguas que incluían en sus mapas, el paisaje del territorio aludido.

En la obra de la figura 5, las líneas y sus intersecciones consolidan la importancia de los nodos generados, nombrándolos como ciudades principales y ubicándolos en las hendiduras del soporte.

Al utilizar los colchones como soporte, parece verificarse, una vez más, una doble distancia: enormes mapas con un mayor alejamiento de la mirada sobre un territorio mucho más vasto; y, en contraposición, una estrecha cercanía a la intimidad cotidiana representada por el uso del objeto cama.

Kuitca desliza su mirada desde lo alto a través de los lugares que presenta. Siempre más arriba. Esa lejanía si bien logra una visión privilegiada del conjunto, nos muestra, como en la obra Nadie olvida Nada, objetos y seres pequeños que no pueden abordar todo el espacio, sujetos aislados en enormes ámbitos ajenos e inabarcables que reaparecen luego de un largo período de ausencia y temor impuesto por la dictadura cívico-militar de nuestro país que culminó en el año 1982.

Algunas conclusiones

Según Gastón Bachelard, la memoria se vale de los lugares de nuestra intimidad y de nuestras soledades pasadas. Espacios que no queremos borrar, que son constitutivos de nuestra existencia. *La memoria en el tiempo es asunto de lugar* (Bachelard, 1965). Agrega que los recuerdos se presentan más sólidos cuanto más

espaciados son. A lo que me atrevería a añadir, cuanto más “*espacializados*” son.

Tal vez por eso, Guillermo Kuitca en un momento dejó de representar a ese hombre solo y pequeño en la inmensidad, para concentrarse en sus territorios, lugares y recorridos. En los paisajes de sus miedos y soledades que, al recuperarlos, mutan, cambian, no siempre son iguales. Tal vez también, cuando el artista inventó territorios y nombró cada uno de sus puntos de encuentro, fue para trazar ciudades-metáforas que expresan el espacio urbano contemporáneo.

Walter Benjamin comprendía la memoria como una aproximación a la relación que tienen las cosas pasadas con *su lugar*, con *su tener lugar*. Mapear territorios que ya habitamos significa revisitarlos, volver a habitar sus paisajes con nuestra memoria para actualizarlos y reconstruir nuevos imaginarios que logren superar nuestra solitaria urbanidad cotidiana.

Referencias

- Augé, Marc (1998) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa.
- Augé, Marc (1998) *Los “no lugares”. Espacios de Anonimatos. Una antropología de la sobremodernidad*. Política y Sociología. Barcelona, Gedisa.
- Bachelard, Gastón (1965). *La poética del Espacio*. Breviarios. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bifurcaciones. Revista de Estudios Urbanos. Chile. *The Naked City*. Imagen de mapa en Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2005/12/informe-sobre-la-construccion-de-situaciones/>
- Debord, Guy (1957) *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista Internacional* Documento fundacional de la Internacional Situacionista disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2005/12/informe-sobre-la-construccion-de-situaciones/>
- De Certau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman (1997) *Lo que Vemos Lo que Nos Mira*. Editorial Manantial.
- Kuitca, Guillermo (1987) *Planta con SIDA*. Acrílico sobre tela, 157 x 214..Galería del Retiro.
- Kuitca Guillermo (1995) *Sin Título (Torino)*. Técnica Mixta sobre tela. 188 x 208.3. Colección Privada.
- Kuitca, Guillermo (1990) *Afghanistan*. Técnica Mixta sobre colchón. Daros-Latinamerica Collection, Zürich Imagen disponible en <http://collection.daros-latinamerica.net/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=es&module=collection&viewType=detailView&objectId=5948>
- Kuitca, Guillermo (1992) *Sin Título*. Oleo sobre colchón. 203.2x203.2. Colección Privada. Fotografía de obra de Carlos Germán Rojas disponible en http://www.interciencia.org/v28_11/portada.html

Juan Muñoz. Escenografía de un paisaje urbano imaginado

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL*

Artigo completo recebido a 6 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013.

* Espanha, artista visual e performativa. Licenciada y Suficiencia Investigadora en Bellas Artes (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea). Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea) y Máster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona Les Heures). Docente en el Dpto. de Arte y Tecnología Universidad del País Vasco.

AFLIAÇÃO: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura. Campus de LEIOA Barrio de Sarriena s/n. 48940. LEIOA — BIZKAIA, Espanha. E-mail: ihs@campusdeportivo.com

Resumen: La obra de Juan Muñoz muestra paisajes urbanos despersonalizados que proyectan una imagen de perturbadora irrealidad operada a través de sutiles estrategias de representación que evidencian su condición de artificio. La introducción de discontinuidades que multiplican, invierten y expanden el espacio de ficción propuesto se nutre de las preconcepciones y mecanismos imaginativos del espectador.

Palabras clave: teatralidad / paradoja / despersonalización / suspense / extrañamiento.

Title: *Juan Muñoz. Scenery of an imagined cityscape*
Abstract: *Depersonalized cityscape that rules the artwork of Juan Muñoz shows an image of disturbing unreality that come about through subtle representational strategies demonstrative of its artificial nature. Spectator's pre-conceptions and mechanisms of imagination nourish the introduction of space discontinuities that multiply, invert and enlarge the fictional space.*
Keywords: *theatricality / paradox / depersonalization / suspense / defamiliarization.*

Introducción

La proposición del filósofo Emmanuel Lévinas de que toda realidad se acompaña de una sombra objeto del arte — el oscurecimiento de su verdad en su imagen, no-ser —, se plasma en los ambiguos paisajes ilusorios que la obra de Juan Muñoz (Madrid 1953 — Ibiza 2001) nos plantea: instalaciones que permiten el tránsito a través de una escenografía urbana inquietante donde los umbrales se

cierran para negar todo acceso a espacios colindantes; figuras antropomorfas en dinámicas de comunicación y percepción confusas que demarcan plazas en el interior de una sala expositiva; puestas en escena de esculturas con apariencia de elementos arquitectónicos, transformadoras del conjunto del contenedor en calle y del espectador en transeúnte; collages que aúnan bajo el mismo marco la representación de un paraje selvático y escenas de sus deshumanizados vigilantes; la descripción radiofónica — a través de palabra y foleys — de entornos asociados a la ausencia y el vacío; etc. La diversidad de medios empleados en el objeto de estudio (dibujos, grabados, esculturas, instalaciones, piezas radiofónicas y performativas) se orienta a la creación de un espacio de representación ilusionista de corte teatral que se vale de las inferencias perceptivas y creencias profundas asociadas a los mitos y convenciones de la historiografía artística para despertar en la imaginación del espectador expectativas que derivan en extrañamiento.

La dimensión espacial, piedra angular en toda reflexión y creación de Muñoz, en sus diferentes concepciones científico-filosóficas (Maderuelo 2008, 13), confiere sentido al calificativo de escultor que acostumbra a acompañarlo —su especialización académica en litografía en las londinenses Central School of Art and Design (1977) y Croydon School of Art (1980) quedaría ampliamente superada por su práctica— y las estrategias que emplea en sus paisajes de irrealidad que pasamos a abordar, la teatralidad del rol de “storyteller” que terminó por aceptar de buen grado.

1. No-lugar: Anonimato, Despersonalización, Extranjero

El anonimato y la despersonalización de las escenas y sus habitantes así como la primacía del intersticio y el tránsito a ninguna parte, arrojan una imposibilidad de lectura de la historia e identidad comunitaria o de gestación de relaciones humanas en el espacio representado que remite a los no-lugares descritos por el antropólogo Marc Augé o a la homogeneización de la ciudad genérica de Rem Koolhaas, proyectando un incómodo sentimiento de incapacidad comunicativa no exenta de intensidad emocional. Grises calles coronadas por techos zigzagueantes, escaleras que carecen de ámbitos que conectar o figuras antropomorfas genéricas y prácticamente indistinguibles entre sí son algunos de los elementos del lenguaje de Juan Muñoz presentes en una gran instalación que, a modo de ciudad anónima, ostenta un título que resulta altamente ilustrativo de su sentido paisajístico, “Un lugar llamado extranjero” (1996).

Muñoz no requiere de una gran variedad de elementos para crear sus desconcertantes entornos. Hasta un centenar de figuras orientales uniformadas y sonrientes, sólo ligeramente inferiores a la escala humana, de imposible identificación individual constituyen en ciertas piezas el único elemento configurador de una suerte de paisaje social a través de su disposición y puesta en escena



Figura 1 · Instalación *Many Times* (detalle), en Juan Muñoz. Una retrospectiva, 2009, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Fuente: propia.

específica en cada sala-contenedor. Su ubicación en lo alto de una balconada en “The Nature of Visual Illusion” (2000) subraya la inaccesibilidad del observador al mundo de ficción que conforman, aunque también son desplegadas en pequeños grupos sobre un suelo común por el que éste circula resultando igualmente ignorado en “Many Times” (2000) (Figura 1) o demarcan áreas que transforman en espacio escénico para un espectador súbitamente convertido en objeto de observación como en “Contra la Pared” (1998).

2. Acontecimiento: Desequilibrio, Narratividad, Amenaza Latente

El influjo de referentes literarios como el poema “Tierra Baldía” de Elliot o la novela de Buzatti “El desierto de los tártaros” se intuye en paisajes paradójicamente estáticos a la par que inestables -sin perjuicio de la inclusión en algunas piezas de mecanismos temporalizadores como la cinética o el sonido en bucle- fuertemente vinculados a la narratividad, la intertextualidad y el acontecer.

La sensación de inminencia de algún suceso o advenimiento vincula la dimensión espacial a la temporal a través del suspense, que opera mediante del mecanismo imaginativo de anticipación del espectador. El artista inscribe el suspense en un contexto de aparente normalidad:

Una habitación normal es muy interesante; encuentro la normalidad muy sugerente. Se

pueden crear historias a partir de situaciones normales, una situación normal está lista para que ocurra algo. (Muñoz 1996: 124)

Es el caso de los Dibujos de Gabardina, representaciones en blanco sobre negro de espacios interiores marginales de viviendas deshabitadas como rincones, corredores, umbrales y estancias escasamente amuebladas que estimulan la expectativa de una próxima aparición. La temporalidad estatuaría que apunta Lévinas -el instante eternamente suspendido en el “más acá”- caracteriza al muñeco de ventríloquo de bronce de “Tierra Baldía” (1987) (Figura 2) que permanece en una espera sin futuro, mirando al infinito, sentado a cierta altura de un suelo óptico de aparente tridimensionalidad que expande visualmente la sala más allá de sus límites. También funciona el suelo óptico como dispositivo desequilibrante en instalaciones transitables como “Nº9 (Ganchos)” (1994) incidiendo sobre el equívoco perceptivo de una posible caída frente a la que tan sólo se ofrece al espectador unos ganchos de carnicero como agarre. Potencial dinamismo de paisajes y habitantes en estasis.

3. Contenedor: Extensión, Inversión, Multiplicación Espacial

Determinados recursos relacionados con el enmarcado como la citada extensión del contenido que aparentemente rebasa sus límites — trompe d’oeil — la multiplicación de ámbitos ficticios dentro del marco global de la representación o la inversión espacial constituyen recursos y efectos teatrales que remiten al barroco y que Muñoz emplea en diversas variantes. Ejemplo de inversión constituyen piezas como “Hotel Declerq” (1986) (Figura 3) en que se da una proyección perceptiva que transforma el ámbito de la sala expositiva en vía exterior de una urbe genérica a través de la disposición de pequeños balcones en altura y sucesión junto al rótulo “Hotel”, evocador de un imaginario habitáculo de paso caracterizado por el anonimato que otorga. También a la inversa, la propia escultura es concebida como contenedor de una gran ciudad en “Coche Trucado” (1998), donde la representación del entorno urbano se inscribe en el interior del vehículo destinado a recorrerlo -el espacio interior del coche es habitado, paradójicamente, por el paisaje-. Incluso exterior e interior conviven en un marco de representación común en algunos de los collages concebidos como ilustración del relato “Puesto Fronterizo para el progreso” (1992) en que, sobre un mismo soporte, se insertan dobles paisajes que yuxtaponen parajes agrestes con escenas de interior protagonizadas por la pareja de vigilantes que progresivamente van perdiendo su poso humano.

La estrategia de multiplicación espacial es así mismo materializada a través de la

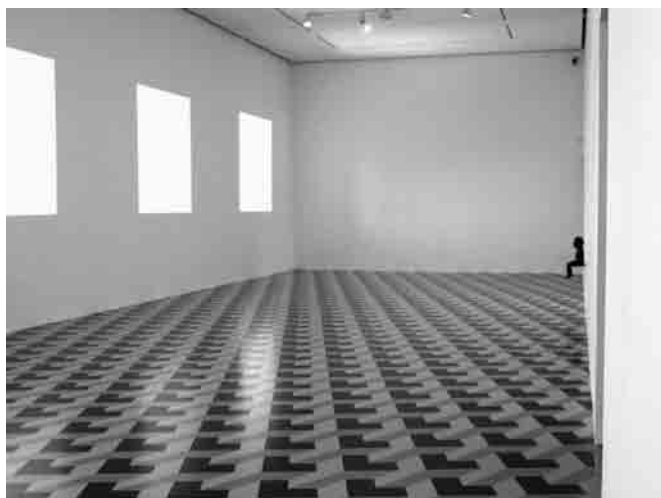


Figura 2 · Instalación *Tierra Baldía*, en Juan Muñoz. Una retrospectiva, 2009, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Fuente: propia.

Figura 3 · Instalación *Hotel Declerq*, en Juan Muñoz. Uma retrospectiva, 2008/2009, en Museu Serralves, Oporto. Fuente: propia.

inclusión de espejos o sombras, elementos duplicadores de las apariencias que constituyen metáforas clásicas en la historiografía artística alusivas a la representación y que vienen a advertir de la condición de irrealidad de los espacios que describen.

Conclusiones

Los paisajes muñozianos se construyen a partir de elementos cuya apariencia figurativa despierta una sensación de familiaridad en el espectador que deriva en extrañamiento gracias a la co-presencia de polos paradójicos que juegan con sus expectativas y creencias. Así, la ciudad muñoziana, reconocible como entorno urbano, se erige en espacio anónimo a tal punto que impide todo auto-reconocimiento, anulada incluso la identidad de sus eventuales habitantes. La idea de tránsito prima en instalaciones y dibujos estáticos que no obstante evitan que la vista se pose y descanse, haciéndola discurrir entre indicios de movilidad y potenciales acontecimientos cuyo curso queda suspendido en un presente carente de futuro y un pasado olvidado. El madrileño se recrea en estrategias de representación que ejercen una discontinuidad espacial transformativa mediante operaciones de acotación, multiplicación e inversión que sumergen al espectador en un campo abonado por la confusión.

Referencias

- Augé, Marc (2001) *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 8474324599
- Koolhaas, Rem (2006) *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 8425220521
- Lévinas, Emmanuel (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato*.

- Trascendencia y altura*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644439
- Maderuelo, Javier (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal: Madrid. ISBN: 9788446012610
- Muñoz, Juan y Lingwood, James (1996) *Monólogos y Diálogos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 8480260734

La raíz de las constelaciones. El árbol como icono en el paisaje soñado de María Ortega Estepa

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA*

Artigo completo recebido a 19 de agosto e aprovado a 24 de setembro de 2013

*España, pintor. Profesor ayudante y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFLIAÇÃO: Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Calle Laraña, 3. 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: josegperera@gmail.com

Resumen: Este artículo se acerca a la figura de la artista española María Ortega a través del estudio del papel que el icono del árbol desempeña en su obra. Este símbolo materializa un recorrido vital cargado de recuerdos personales a la que vez suscita la reflexión acerca de cuestiones primarias de la naturaleza humana. Lo cercano y lo lejano, la vida vegetal y las constelaciones, se unen configurando el paisaje interior de nuestra propia existencia.

Palabras clave: pintura / escultura / naturaleza / árbol.

Title: *The root of the constellations. The tree as an icon in María Ortega Estepa's dreamed landscape.*

Abstract: *This article approaches the figure of Spanish artist María Ortega through the study of the role played by the tree as an icon in her work. This symbol materializes a life journey full of personal memories but also raises a reflection on human condition. Nearby things and distant things, plant life and constellations, come together to configure the inner landscape of our own existence.*

Keywords: *painting / sculpture / nature / tree.*

Introducción

A lo largo de parte importante de la historia del arte el paisaje ha realizado un viaje desde fuera hacia dentro, desde la realidad de la que forma parte hacia el artista que filtra la información recibida de una manera única. Con el paso del tiempo, y con la ruptura que supusieron las vanguardias en el inicio del siglo XX, el paisaje se permite el rumbo contrario: nace en el interior del artista y se proyecta en la realidad con entidad propia y ajeno a cualquier servilismo. Ese es

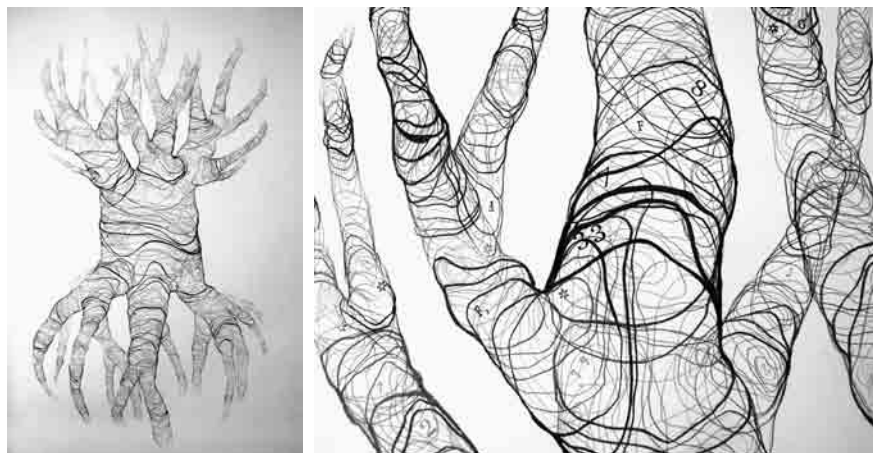
el trayecto del paisaje de María Ortega Estepa (Córdoba, 1983). Su obra nos propone lugares no tanto físicos como mentales, imágenes flotantes, evanescentes y cambiantes como los recuerdos o la experiencia. Fruto de este mundo, el paisaje se configura no siguiendo una ilusión espacial sino un esquema memorístico, soñado, acumulativo, y con ello facilita la experiencia del espectador: sueña y recuerda ante el cuadro para hacer ese paisaje suyo, ese que hasta el momento sólo pertenecía a la artista.

Este artículo pretende profundizar en el estudio de la obra de María Ortega a través de la exploración de su mundo singular y cargado de evocación. En un momento como el actual en el que el arte y la naturaleza parecen más unidos que nunca, la voz de esta creadora nos habla con la sencillez y la sinceridad de quien une vida y arte, nos descubre la maravilla que esconden las cosas pequeñas y cercanas, y constituye un luminoso ejemplo de la relación benefactora entre el ser humano y su entorno natural.

El icono del árbol, tan presente en su trabajo, se posiciona en el centro de este texto atendiendo a su poder simbólico y a su constante presencia en la tradición artística: a través de él se han explicado muchas cosas desde antiguo; a través de él, cargándolo con múltiples resonancias, María Ortega nos habla de todo aquello cuanto somos. El árbol se convierte así, por medio de la doble visión que ha estructurado el presente escrito, y gracias a su desarrollo en cada uno de los medios de los que se ocupa la artista (dibujo, pintura y escultura), en un inmejorable instrumento para desentrañar las inquietudes vitales que la autora proyecta sobre sus creaciones.

1. El árbol y la tierra

Uno de los rasgos clave que ha catalizado la evolución de la artista cordobesa es la reducción de su campo visual. Sin este cambio, que en principio puede parecer insignificante, el icono del árbol probablemente nunca hubiera alcanzado la dimensión que hoy presenta en su trabajo. Es más, la propia concepción de no pocas de las pequeñas esculturas que realiza actualmente bien podría entenderse como una consecuencia de esta nueva mirada. Desde las tempranas visiones de las campiñas de su Córdoba natal y desde las panorámicas de bosques espesos hasta el micropaisaje que hoy domina su propuesta, hasta ese micro-mundo cargado de vivencias, su manera de entender la pintura se ha transformado respondiendo al nuevo modo en que se relaciona con la naturaleza: este zoom constante sobre el paisaje desestabiliza nuestro habitual punto de vista, el humano, y posibilita el acercamiento del que trata la naturaleza como un igual, hasta tal punto que bien puede surgir la pregunta acerca de los límites entre el paisaje y el retrato. En este sentido, todo cambio plástico viene en gran medida



Figuras 1 y 2 · María Ortega Estepa (2013). Detalles de dos piezas de la serie *Homologías del recuerdo*. Neilson Gallery. Fuente: Fotografía de la autora.

condicionado por la fascinación hacia el mundo ínfimo recién descubierto, por la necesidad de registrar, vía pintura, papel recortado, flor o retazo, cada minúscula partícula de un fascinante teatro en miniatura.

La visión del árbol muta gracias a esta nueva perspectiva: ya no es tronco y copa majestuosos; ahora es materia, y es cuando se entra en ella, ahí, desde la médula, que el árbol puede ser un medio para hablar de otras cosas que nos atañen de cerca. La pintora traspasa la corteza, entra en la encrucijada de raíces y ramas, se introduce en los anillos de crecimiento del tronco, en la savia interna que lo recorre, en las vetas de una madera que en su dibujo incesante de curvas concéntricas arrastra consigo recuerdos e historias que quedan para siempre atrapados ahí, lo mismo que en la piel replegada de un anciano. El paralelismo no es, por obvio, menos poderoso: a través de ese ente que es el árbol, enraizado umbilicalmente en la tierra, recorrido interiormente de capilares cargados de líquido fluyente, María Ortega no hace sino revivir su vida, reforzar lazos con sus seres queridos, con el entorno familiar que la cobija. El recuerdo de la infancia, a buen seguro el *leitmotiv* que impulsa toda su obra, encuentra en este icono su máxima expresión por lo que en él hay de testigo mudo de cosas innumerables. El dibujo de la vida del tronco es también el de la vida de la artista que, cargada de capítulos imposibles de recordar, sólo puede ser vivida en su totalidad a través de las narraciones de sus abuelos. Rama a rama, cuento a cuento, cobra forma un árbol mental, un mapa cerebral que acaba extendiéndose hasta alcanzar el tamaño de una vasta región. Su serie *Homologías del recuerdo* (2013)

constituye, a modo de mapa topográfico, geografías sólo existentes en la imaginación (Figura 1; Figura 2):

Una especie de arqueología de los orígenes (...) se traslada a la obra a través de espacios e instantes que mis abuelos y abuelas me narraron todos estos años y han quedado en los cajones de mi memoria convirtiéndose ahora en vivas raíces y troncos de árbol cuya savia recorre mil caminos e infinidad de historias (Ortega, 2012: 7).

Sus cuatro abuelos son cuatro árboles enraizados en la tierra de la que ella se alimenta con palabras: "Los árboles que traigo tienen historia, tienen voz y nombre: Carmen, Francisco, Marichón y Paco, porque sus raíces transformaron mi tierra" (Ortega, 2012: 28).

2. El árbol y el cielo

Pero al mismo tiempo, este ser profundamente enraizado en la tierra tiende a su antagónico, al cielo, al cosmos lejano e inalcanzable, lugar más tradicionalmente apto para la ensoñación y el misterio. Con este planteamiento María Ortega nos recuerda que también el suelo que pisamos alberga la maravilla, que la flor puede convertirse en estrella, que los anillos de un árbol contienen luceros del mismo modo que los anillos de una constelación (Figura 3). El necesario previo acercamiento, ese mencionado zum, ha propiciado, por paradójico que pueda resultar, el mayor de los alejamientos posibles: dentro del árbol, entre sus anillos, allí donde se encuentran los relatos de los antepasados, se ha dibujado primero toda una región imposible de abarcar más allá de su representación en un mapa. El árbol entonces se agiganta. Pero aún mucho más lejos, los anillos del tronco pueden también equipararse con una galaxia tal y como la vemos a millones de kilómetros de distancia. Como una imagen especular del suelo, el cielo también recoge nuestro recorrido vital, uniendo puntos y conformando nuevos trayectos-constelaciones. Son el suelo y el techo de nuestra existencia, los límites inferior y superior entre los que se expande el espacio de nuestra vida. No en vano el ser humano se ha guiado desde siempre por las estrellas. La última y reciente exposición de la artista, *Nuevas Constelaciones* (2013), incide en esta idea al presentarnos secciones de troncos de árbol en los que una serie de puntos y números marcan posiciones de un trayecto imaginado.

Esta configuración, aunque todavía sin resonancias estelares, tiene su origen en la obra *Paisajes de mil vidas* (2009), intervención sobre fragmentos de troncos reales en los que la parte visible del interior ha sido sustituida por serpentinatas de papel de colores que siguen el mismo dibujo de círculos concéntricos. Toda la carga conceptual y emotiva asociada al árbol se une a un objeto como la



Figura 3 · María Ortega Estepa (2013). *Nuevas constelaciones*. Neilson Gallery. Fuente: Fotografía de la autora.

Figura 4 · *Paisajes de mil vidas* (2009). Galería Carmen del Campo. Fuente: Fotografía de la autora.

Figura 5 · *El árbol de la vida* (2012). Galería Carmen del Campo. Fuente: Fotografía de la autora.

serpentina, tan claramente vinculado al recuerdo infantil del festejo (Figura 4).

En *Nuevas Constelaciones*, los círculos concéntricos del tronco aluden de forma inequívoca al desarrollo vital, pero ahora de un modo más ordenado que en la visión terrenal que ofrecía *Homologías del recuerdo*: desde lo alto, desde fuera, nuestra vida parece recorrer cauces establecidos, no hay confusión, no hay ruido. Dentro del laberinto, inmersos en la vorágine, entre raíces y ramas, los círculos se entrecruzan, se contradicen, nos ofrecen infinitas posibilidades.

Conclusión

Esta doble visión enriquece enormemente la lectura de la obra de María Ortega Estepa. El mero acercamiento inicial ha desembocado en un juego en el que es difícil discernir si el espectador está lejos o cerca, si lo que contempla es minúsculo o inmenso, o si existe la posibilidad de que se den ambas cosas a la vez. La pequeña escultura *El árbol de la vida* (2012) representa la unión definitiva: sus raíces descubiertas han recogido las estrellas del cielo (Figura 5).

Esta dualidad hace del árbol una bisagra entre lo terrenal y lo celestial. El microcosmos y el macrocosmos diluyen sus fronteras, lo más ínfimo puede contener todo el universo, y este, a su vez, puede servir para explicar lo más pequeño. Esto no es sino un trasunto de nuestro propio existir, de nuestra condición de seres pegados a la tierra que continuamente proyectan ensoñaciones en el cielo. A través de lo íntimo, de sus propias vivencias, de sus recuerdos, la artista elabora un paisaje que explora su mundo interior, pero también nuestro papel en la existencia, activando la imaginación y el recuerdo de todo aquél que contempla, que se ve retratado desde el núcleo de ese pequeño universo completo que somos.

Referencias

- | | |
|--|---|
| Ortega, María (2009). <i>Paisajes de mil vidas</i> .
Serpentinas de papel y madera. Medidas variables. | Técnica mixta. Medidas variables. |
| Ortega, María (2012). "El Árbol de la Vida."
In Del Campo Romaguera, Carmen.
(2012) <i>Sus raíces transformaron la tierra</i> .
Córdoba: Casadedint. ISBN-13:978-84-938667-7-8. | Ortega, María (2013). Detalle de <i>Homologías del recuerdo</i> . Técnica mixta sobre papel.
250 × 150 cm. |
| Ortega, María (2012). <i>El Árbol de la Vida</i> . | Ortega, María (2013). Detalle de <i>Homologías del recuerdo</i> . Técnica mixta sobre papel.
250 × 150 cm. |
| | Ortega, María (2013). <i>Nuevas Constelaciones</i> .
Técnica mixta sobre papel. 36 × 28 cm. |

Paisagem fragmentada na gravura de Maria Gabriel

JOANNA LATKA*

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Polónia, artista plástica, investigadora de gravura. Mestrado em Educação das Artes Plásticas no Instituto das Artes, na Universidade de Pedagogia em Cracóvia, Polónia, (2003), Pós-graduação em Ilustração pelo ISEC (2006).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Instituto de História da Arte (bolseira FCT). Alameda Universidade 1600-214 Lisboa, Portugal. E-mail: jolatka@gmail.com

Resumo: Este artigo focar-se-á especificamente na extraordinária visão paisagística de Maria Gabriel, tal como na análise de algumas das suas obras, como por exemplo Paisagem fragmentada (1969), O apelo à paisagem (1972); e algumas colagens fragmentadas de gravuras com outros médios da série Ritmos Campestres (2000), e tem como objectivo chamar a atenção para notável trabalho de Maria Gabriel.

Palavras-chave: gravura / xilogravura / Maria Gabriel / paisagem / colagem.

Title: *The fragmented landscape of Maria Gabriel's prints.*

Abstract: *This article will focus specifically on the extraordinary vision of Mary Gabriel landscape, such as the analysis of some of his works, such as exemplo Paisagem fragmentada (1969), O apelo à paisagem (1972), and some fragmented collages of prints with other medium series Ritmos Campestres (2000), and is intended to call attention to impressive work of Mary Gabriel.*

Keywords: *printmaking / woodcut / Maria Gabriel / landscape / collage.*

Introdução

Este artigo focar-se-á especificamente na extraordinária visão paisagística de Maria Gabriel (Lisboa, 1937), tal como na análise de algumas das suas obras, como por exemplo xilogravuras Paisagem fragmentada (1969), O apelo à paisagem (1972); ou colagens fragmentadas de gravuras com outros médios da série Ritmos Campestres (1998 — 1999); onde observamos uma componente lúdica e intrigante que se tem sempre manifestando ao longo das suas obras em pintura e gravura (Tavares, 1997:s/p). Através dos exemplos referidos, descobrimos uma rica apresentação paisagística de múltiplas metáforas, tanto numa perspetiva

técnica como na sua formalidade. Visto que *a irracionalidade tem tomado conta deste mundo incerto onde cada vez existe menos lugar para o poético* (Gabriel, 2003:3), é exatamente dentro dessa linguagem bastante poética, que a artista prova que a temática campestre pode ser incrivelmente interessante e mostrada de forma nada banal. Assim, com os seus notáveis trabalhos, a artista *convida-nos a abandonar por momentos o difícil mundo exterior do quotidiano terrestre onde o peso do corpo existe* (Patrício, 1995:s/p).

1.

Maria Gabriel, é uma referência interessante na gravura contemporânea portuguesa. No seu currículo podemos contar com inúmeras exposições individuais e coletivas de gravura, pintura e desenho, tanto no território nacional como no estrangeiro. A artista, foi por diversas vezes premiada em Portugal, e representou o país nas mais importantes competições internacionais. A obra de artista encontra-se em várias coleções públicas e privadas em Portugal, Alemanha, Canadá, França, Inglaterra e nos Estados Unidos da América.

Maria Gabriel começou a sua carreira artística aprendendo pintura na SNBA — Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, em 1959. Entre 1967 e 1968 frequentou os cursos de gravura artística na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses — GRAVURA, com orientação de Alice Jorge e João Hogan. Em seguida, depois da sugestão de João Hogan, ficou bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian para desenvolver a técnica de talhe doce na gravura em madeira. A partir 1972, ainda viajou para Alemanha onde estagia por vários períodos na *Hochschule für Bildende Kunst* (Hamburgo), com os professores Almir Mavignier e Peter Paul, e ainda Rainer Oehms. Nos anos 1988/89 a artista foi também bolseira do Fundo de Fomento Cultural.

(...) a obra de Maria Gabriel impõe, entre o jogo, o susto e a raiva, uma dramaticidade real e bem presente. Talvez, mais do que possamos imediatamente julgar, venha a tornar-se o retrato possível em que todos entramos ou de que, esforçadamente e sem glória, queremos, enfim sair (Azevedo, 1984: s/p).

Além destes fatos, há a destacar que a artista, teve uma importante atividade educativa na formação de novos gravadores em cursos organizados pela Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, ou na publicação — em coautoria com Alice Jorge — do único livro português sobre a aprendizagem das técnicas de gravura artística: *Técnicas de gravura artística* (Livros Horizonte, 1986). Este livro resulta da sua própria experiência nos estágios em Hamburgo, e do facto de Alice Jorge, então sua colega no domínio das artes, ter sido

responsável pela sua iniciação na área da gravura. Lembramos também, que a artista foi membro de direção da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses de 1969 a 1973, e que desde 1977 até hoje em dia, faz a parte de Corpos Diretivos de SNBA.

2.

A representação de campestre surge no trabalho de Maria Gabriel na forma de “*Paisagem fragmentada*”, tanto numa perspetiva técnica como na sua abordagem formal. Por um lado, por exemplo, na xilogravura, a artista constrói a matriz de forma fragmentada como um *puzzle* (recorre a várias madeiras, pinta cada pedaço com cor diferente, através dos variados modos de aplicação de tinta — talha doce, rolo, etc.; — juntando todos elementos numa única peça). Por outro lado, as suas paisagens surgem como composições geométricas e abstratas, acentuando o cariz simbólico, resultante da sua própria interpretação do tema, revelando o seu íntimo mundo da imaginação campestre das memórias das suas viagens ou das memórias de infância. A Maria Gabriel, com este *seu desafio permanente, cria a grande dúvida que permanece insuportável e insustentável, e cuja construção sofre múltiplas metamorfoses. (...) A artista, juntamente com a sua dramaticidade que se desenvolve em figuras antropomórficas, raiadas pelo absurdo (...) e por uma interpretação cubista* (Tavares, 1987:s/p). A gravadora, através das suas obras, refere que tudo na vida se dilui metaforicamente com a natureza, visto vivermos tempos em que tudo é fragmentado, até na nossa própria linguagem, que é a nossa forma mais vulgar de comunicação (Gabriel, 2013). Por isso, a artista cria um diálogo com as suas reflexões gráficas que:

(...) simulam um diálogo incessante e tautológico. Ao mesmo tempo é secreto, mas deixa-se comunicar nas linhas e nas cores. De que diálogo se trata? Nesse desejo imenso de quebrar a solidão a que nos conduziu a sociedade contemporânea, restará ao ser humano a transmissão da sua subjetividade como único meio para se libertar? (Tavares, 1987, s/p)

3. Paisagem Fragmentada

Experimentando, num modo espontâneo, Maria Gabriel encontrou no trabalho de xilogravura o que podia fazer na pintura, achando na construção das suas matrizes fragmentadas (*puzzle*), uma forma de expressão que ficasse parecida com o seu registo em pintura (Gabriel, 2013). A artista para criar a sua matriz, juntava vários fragmentos de madeira numa única peça, pintando com variados modos de tintagem (talha doce ou e/com rolos), cada elemento com cor diferente, chegando a obter assim, provas de várias cores opacas, através numa úni-



Figura 1 · Maria Gabriel, *Paisagem fragmentada*, 1969, xilogravura, 29 × 38,5 cm, Edição GRAVURA, fonte: Maria Gabriel.

Figura 2 · Maria Gabriel, *O apelo à paisagem*, 1969, xilogravura 46 × 47,5 cm, fonte: Maria Gabriel.

ca impressão. Todavia, a obra de artista tanto na pintura como na xilogravura nunca foi muito “material”, tendo sempre mais de concepção do que de textura. Aliás, a forma plástica que Maria Gabriel pretende mostrar na sua obra, é a linha do desenho e a sua própria construção geométrica (Gabriel, 2013).

Portanto, olhando para obras efectuados em técnica de madeira (Figura 1, Figura 2), percebemos, que além de linhas de desenho, a obra não tem textura gravada propositadamente, e a única textura que está presente na sua obra é a pintura colorida de superfícies de madeira. Percebemos ainda, que através dessas gravuras, tal como noutras provas da sua forte atividade artística, na obra de Maria Gabriel a paisagem está sempre presente, nunca de forma direta, somente de forma metafórica.

No entanto, na série *Ritmos Campestres*, apresentada em 2000 no Museu de Traje Nacional (Lisboa), a artista recorre ao modo de colagem para realizar as suas visões naturalistas, criando os elementos gráficos das suas peças. Maria Gabriel simplesmente desenha/pinta (aguarela) e cola os fragmentos dos antigos trabalhos (xilogravuras, provas de estado em papel *offset*, etc.), ou outras matérias encontradas no ambiente do seu atelier (panos de limpeza dos pincéis), que a artista guarda *para utilizar mais tarde*, fazendo *uma reutilização do que em principio deveria ser considerado desperdício* (Gabriel, 2000:6). Recolhendo este modo de expressão plástica, a artista volta assim, às memórias da juventude campestre da sua terra familiar, onde artista passou a sua infância dos 5 aos dez anos (conselho de Covilhã), ou das suas memórias dos passeios pelo parque Monteiro-Mor, que Maria Gabriel nos apresenta em forma de colagens fragmentadas — os seus lindos contos de temática campestre, como por exemplo *Puzzle Campestre* (1999) ou *Ritmos Campestres* (1999). Porém, a criadora pela *utilização destes desperdi-*

cios tem ainda o significado de introduzir nas suas atuais composições memórias de outros trabalhos, restos do que já foi feito como se quisesse fazer florescer de novo o que já pereceu e foi dado como finito, acabado morto (Teixeira, 2000:4).

Está ornamentada com elementos naturais que nos esclarecem sobre a verdade das flores e a sabedoria do belo na grandeza límpida e encantatória de um jardim das delícias. Segue-se a apresentação de um núcleo de peças que primam pela ambiência floral, pela simplicidade e pela alegria na exaltação da festividade campestre, edificante de valores morais, espirituais e estéticos; de eterno no retorno, sempre que se desenham as pequenas e grandes crises individuais e colectivas (Teixeira, 2000: 3)

Conclusão

Com este conjunto de obras que foram aqui apresentados, esperamos ter chamado à atenção para a notável produção de Maria Gabriel, que sem dúvida merece uma maior atenção para a descoberta das metáforas que lhe estão subjacentes.

E este enigma que vincula a obra de Maria Gabriel a uma dimensão dramática onde a angústia, o medo, o espectro da morte e as dúvidas várias se amontoam sem esperarem resposta. A não ser ... o simples bálsamo da comunicação potencial com o outro que somos todos nós. Porventura é esta dimensão dramática e profundamente existencial que torna a obra de Maria Gabriel íntima de todos nós, e por isso (e) “perigosamente” singular no contexto de arte actual (Tavares, 1987: s/p).

Referências

- | | |
|---|--|
| <p>Azevedo, Fernando de (1984) <i>Maria Gabriel</i>, Espaço a Clube Cinquenta, Lisboa.</p> <p>Gabriel, Maria (2003) <i>Personagens e Pássaros do Atelier da Artista</i>, Galeria de Arte Ygrego, Lisboa.</p> <p>Latka, Joanna (2013) entrevista com Maria Gabriel, Linda-a-Velha, (2013-06-27).</p> | <p>Patrício, Madalena (1995) <i>Encontros Marítimos, Mares e Peixes</i>, Galeria de Arte Ygrego, Lisboa.</p> <p>Tavares, Cristina, Azevedo (1997) <i>Outras Figurações</i>, Galeria Municipal de Exposições de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira.</p> |
|---|--|

Pablo Genovés o la invasión de la naturaleza

ÁUREA MUÑOZ DEL AMO*

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista visual. Profesora Contratada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. 41003, Sevilla, España, C/Laraña nº3. E-mail: aurea@us.es

Resumen: Pablo Genovés (Madrid, 1959) reflexiona sobre la memoria y los valores europeos a través de una serie de abrumadores fotomontajes donde la naturaleza, arrolladora, penetra en el interior de museos, bibliotecas, palacios, óperas... metáforas visuales que hacen dudar de la grandiosidad de la cultura occidental.

Palabras claves: Genovés / fotografía / metáfora / naturaleza / invasión.

Title: *Pablo Genovés or the invasion of nature*

Abstract: *Pablo Genovés (Madrid, 1959) reflects on memory and european values through a series of overwhelming photomontages where nature penetrates inside museums, libraries, palaces, opera... visual metaphors that cast doubt on the grandeur of Western culture.*

Keywords: *Genovés / photography / metaphor / nature / invasion.*

Introducción

En el verano de 2012 Pablo Genovés (Madrid, 1959) expuso una nutrida colección de fotografías en las salas del Casal Sollerich, de Palma de Mallorca. La muestra se titulaba *Cronotados*, y en ella se reunían obras pertenecientes a la dos proyectos fotográficos recientes, *Precipitados* (2008-2011) y *Cronología del Ruido* (2011-12) — ambos visitables en la web del artista—. Las imágenes mostraban el interior barroquizado de bibliotecas, palacios, teatros, pinacotecas... espacios urbanos que resultaban inesperadamente invadidos por masas de agua, por montañas de tierra, otras veces por densas nubes de polvo... Del maridaje de esas exuberantes arquitecturas con los elementos invasores — esencialmente paisajísticos — emanaba una extraña belleza. Pero ¿qué significado poseen las imágenes? ¿vaticinan algún tipo de catástrofe?, las referencias a la cultura y a la

naturaleza son obvias, pero ¿qué se esconde tras la colisión que propone el artista entre ambas?

1. El proceso: el fotomontaje (o la superposición de paisajes)

Tanto en la serie *Precipitados* como en *Cronología del Ruido*, el recurso básico con el que juega Genovés es el fotomontaje. En sus imágenes el artista mezcla fotografías antiguas — de las que se apropia — con instantáneas propias, llevando a cabo una especie de collage a caballo entre lo analógico y lo digital. En una entrevista que le realizaron, a la pregunta ¿Cómo definirías tu práctica artística? respondía así:

Por un lado soy fotógrafo, pues parte de mi obra se basa en fotografías tomadas por mí. Por otro, mi trabajo se aproxima al fotomontaje a un nivel avanzado, dado que mis imágenes nacen de otras imágenes que las preceden. (Barrio, 2012)

Genovés lleva mucho tiempo coleccionando imágenes de interiores de antiguos edificios clásicos, espacios de gran magnificencia que, de una manera u otra, han sido significantes de Cultura. Esas imágenes, procedentes de estampas y postales antiguas, las ha ido adquiriendo en mercadillos de todo el mundo, si bien muchas de ellas las ha encontrado en Berlín (pues vive entre Madrid y la capital alemana). Genovés pasa un tiempo fundamental expurgando y revisando puestos en los mercados hasta dar con una imagen que le atrape, con la que conecte de forma especial. ¿Qué busca el artista en ellas? *Puede que persiga suspender el tiempo o suspenderlas en otro tiempo. Solo sé que antes de escoger una imagen, veo miles y miles de estampas.* (García, 2012) Para él, el valor documental de la imagen no es tan importante como la carga emocional que, a lo largo del tiempo y tras pasar de mano en mano, ha podido ir adquiriendo el objeto (como archivo de la memoria). Ese componente sensitivo, esa energía de que se ha ido impregnando la imagen a lo largo de la historia, es lo que Genovés procura potenciar cuando comienza a trabajar en sus fotomontajes.

La estrategia de Pablo Genovés es sencilla, pero muy efectiva: emplea postales y estampas de principios del s.XX para hablar de recuerdos perdidos, en clara referencia a la memoria, después introduce sus propios elementos narrativos, los cuales monta sobre la imagen antigua en forma de collage digital en el ordenador. Arquitecturas impactantes de una parte, la fuerza de la naturaleza capturada de otra: el resultado es una suerte de trampantojo que bien podría corresponderse con el fotograma de una película de ficción sobre catástrofes.



Figura 1 · Pablo Genovés, El eterno día, Serie Precipitados.
Digigraphie sobre papel baritado, 87 x 122 cm., 2009.
Fonte: www.pablogenovés.com

2. Precipitados

Precipitados es el título del proyecto fotográfico que precedió a *Cronología del Ruido*, si bien ambos se encuentran profundamente vinculados. La principal diferencia entre ellos es que, mientras en el primero predomina el agua como elemento invasor (aunque a veces también surgen nubes, montículos de tierra o mares de hielo), en el segundo, al agua, se suman maquinarias y otros desechos industriales. *Precipitados* constituye una primera aproximación en torno a las cuestiones sobre las que el artista continuará hablando más adelante. En ellas el agua penetra, desafiando la lógica, en grandes salones rococó, en óperas y teatros, en pinacotecas, en iglesias barrocas, en bibliotecas... amenazando con terminar de anegar sus espacios. Es como si un paisaje marítimo se hubiese solapado con el espacio arquitectónico, dando lugar a una dicotomía visual entre lo urbano y la naturaleza donde el ser humano no tiene más cabida que la de espectador (Figura 1).

Océanos helados que cubren sigilosamente las esculturas que adornan una gran galería, mares sospechosamente serenos inundando salones, olas rompiendo contra las columnas de una catedral, tempestuosas riadas saliendo de una capilla... *Precipitados* es una sucesión de espectaculares imágenes apocalípticas que, sin embargo, carecen de cualquier referencia espacial o temporal que nos indique el lugar o el momento en el que está sucediendo la escena

representada. A Genovés, de hecho, no le interesa que se sepa. Muy al contrario lo que el artista persigue es mostrar escenarios idealizados, atemporales, pues pretende que el mensaje cuestione valores comunes a la cultura occidental.

A este respecto, cabe decir que la amplitud metafórica de sus recreaciones fotográficas hace que sean muchas las posibles lecturas de la obra. Tanto es así que cuando las obras se expusieron en EE.UU. era habitual que los visitantes de la muestra preguntasen si se trataba de un homenaje al huracán Sandy, mientras que, quienes han podido visitar la exposición en Europa, con frecuencia asimilan el discurso de la serie a la problemática de la crisis socio-económica actual. Seguramente algo de las problemáticas actuales subyace en sus fotografías, no obstante Genovés se ocupa de cuestiones mucho más transversales; él habla, dicho con sus palabras:

De la muerte del libro, del fin de la fotografía analógica, el derrumbe del teatro... De la revolución arrasadora que ha dado al traste con la era analógica y ha impuesto la digital, cambiando el modo de representar. (Díaz Caviades, 2013)

Y es que, siuviésemos que concretar y definir el tema central del discurso de la serie *Precipitados* tal vez éste sería el de la propia Cultura y la fragilidad que, en ciertos aspectos, presenta su pervivencia hoy día.

3. Cronología del ruido

En *Cronología del ruido* Genovés ha continuado ahondando en la misma línea, aunque le da una vuelta de tuerca a su discurso. Si en el primer proyecto el agua era, de alguna forma, símbolo de transformación y renovación -es inevitable establecer un paralelismo metafórico con la historia del Diluvio Universal que aparece narrada en el Génesis-, en este segundo proyecto las aguas parecen retroceder para dejar ver la destrucción causada: derribos, muros semidestruídos, montañas de escombros, artefactos durmientes... en *Cronología del ruido* el estruendo del mar deja paso al “ruido” de máquinas oxidadas.

Los escenarios continúan siendo los mismos, pero el paisaje invasor ha cambiado. Ahora, en vez de la naturaleza es la revolución industrial la que se apropia de iglesias, teatros, bibliotecas y pinacotecas. Para Genovés, los “lugares de la Cultura” -como él mismo los denomina- son espacios emblemáticos, sagrados, son símbolos del saber y el conocimiento y su destrucción representa, en consecuencia, la ruina de los valores que encarnan. Así visto y dado lo explícito de los fotomontajes, en este segundo proyecto fotográfico cabe pensar que el mensaje deviene más catastrófico que en el primero o, al menos, más descorazonador.

4. La extraña belleza de los extraños paisajes

El agua. Océanos de agua bramando como una tempestad en Saturno. Planetas enteros de tierra que sepultan. Ay, el tiempo, el tiempo. ¿Y toda esa belleza? ¿Ese poder? ¿Y la belleza? (Caso, 2012), se pregunta la escritora Ángeles Caso en relación al proyecto *Precipitados*. La verdad es que la obra de Pablo Genovés posee una extraña belleza. Nos referimos a esa belleza que poseían las imágenes de las Torres Gemelas de Nueva York mientras se desplomaban — muy a pesar de lo abominable del hecho en sí —, una belleza rayana al horror, como la belleza de la calma que precede a la tormenta. Muchos coinciden en opinar que lo que aconteció el 11-S parecía más una película de ciencia-ficción que un hecho real. Una sensación que, en cierta forma, también transmiten los fotomontajes de Genovés, si bien:

La destrucción física de estos espacios no es sino la materialización de una destrucción anterior, — actual y nuestra —, cuyos signos son tan vacilantes y ambiguos como la veracidad de una vieja estampa. (Carballal, 2013)

Tal vez sea la veracidad que ofrece la fotografía lo que proporciona a estos fotomontajes un valor pseudo-documental que hace más creíble la ilusión visual que nos propone el artista. En todo caso sus collages fotográficos poseen algo que espolea al imaginario colectivo y que bien podría vincularse a la idea romántica de *lo bello y lo sublime*, o mejor, de *lo pintoresco*.

Como es sabido, *lo bello*, *lo pintoresco* y *lo sublime* fueron tres conceptos ampliamente debatidos durante la segunda mitad del siglo XVIII. Joseph Addison fue el primero en tratar sobre el tema (Addison, 1991), poco después lo hizo Burke (Burke, 2005) y también Kant (Kant, 2008). Al británico William Gilpin le correspondió otorgar el valor normativo definitivo al concepto de *lo pintoresco* (Gilpin, 1792). Para Gilpin *lo pintoresco* se hallaba en aquellas imágenes cuyo sentimiento estético se debatía entre lo armonioso y lo sobrecogedor y cuya singularidad era tal que automáticamente provocaban la necesidad de inmortalizarlas. De ahí que el concepto de *lo pintoresco* pasara a entenderse como una cualidad entre *lo sublime y lo bello*, aplicable sobre todo a aquellos escenarios, generalmente de la naturaleza, que si bien contenían elementos de índole extraño o caprichoso, al mismo tiempo resultaban evocadores. En nuestra opinión los fotomontajes del artista madrileño cuentan con ingredientes similares, pues en ellos existe una selección previa de escenarios urbanos — de edificios recargados — y naturales — de paisajes — cuya combinación origina una imagen cuya extrañeza resulta profundamente sugerente.

Conclusión

Entre *lo bello* y *lo sublime*, próxima a la noción contemporánea de *lo pintoresco* (si eso es posible). Es en este punto, creemos, es en el que se encuentra la obra de Genovés: cercana a la belleza (pero sin pretenderla), sugiriendo la idea de que algo terrible se avecina (pero sin desvelarlo), proponiendo al espectador un posicionamiento reflexivo (pero sin hacerle partícipe de las escenas representadas) pues, en palabras del fotógrafo: *Busco un punto entre lo sublime del ser humano y lo terrorífico de estar vivo*. (Luna, 2013)

Referencias

- Addison, Joseph (1991) *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Editorial Visor. ISBN: 8495481189
- Barrio, María (2012) "Entrevista al artista Pablo Genovés", [Consult. 20130509] <URL: <http://www.ningunearte.com/2012/11/entrevista-al-artista-pablo-genoves.html>>
- Burke, Edmund (2005) *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788420661964
- Carballal, Lucía (2013) "Pablo Genovés: Precipitados / La alquimia del tiempo". [Consult. 20131808]<URL:http://www.artextexto.com/es/plus/pablo_genoves_precipitados_times_alchemy.html>
- Caso, Ángeles (2012) *Pablo Genovés: Precipitados*. Madrid: Exit Publicaciones. ISBN: 978-84-937347-4-9
- Díaz Caviedes, R. (2013) "La revolución, la erosión y el apocalipsis según Pablo Genovés", *El Confidencial*. [Consult. 20132508]<<http://www.elconfidencial.com/cultura/2013/03/30/la-revolucion-la-erosion-y-el-apocalipsis-segun-pablo-genoves-117854>>
- García, Ángeles (2012) "La destrucción total de la cultura europea", *El País*. Madrid.
- Genovés, Pablo (2009) *El eterno día*, Serie *Precipitados*. [Consult. 20130109]. Reproducción de obra fotográfica. Disponible en: <URL: www.pablogenovés.com>
- Gilpin, William (1972). *Three Essays on Picturesque Beauty, On picturesque travel and On sketching landscape to which is added a poem On landscape painting*. London: R. Blamire.
- Kant, Immanuel (2008) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788420661964
- Luna, David (2013) "El cisma de occidente. Pablo Genovés". [Consult. 20132508]<URL:<http://www.room-digital.com/pablo-genoves/>>

Orlando Franco: de Passagem pela Paisagem

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, Artista Visual. Licenciatura em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade Lisboa (FBAUL), Mestrado em Pintura (FBAUL). Frequenta doutoramento em Belas Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: teresapr@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende destacar aspetos na obra de Orlando Franco que se relacionam com o entendimento da Paisagem como matéria modelável pelo homem, o animal e a máquina, tendo por base o conceito de tempo e aflorando áreas diversas tais como a Física ou a Geografia.

Palavras-chave: animal / homem / máquina / paisagem / tempo.

Title: *Orlando Franco: Passing Through the Landscape*

Abstract: *This paper aims to highlight aspects of Orlando Franco's work that are relate to the understanding of Landscape as molding material by man, animal and machine actions, based on the concept of time. It's also a topical approach to different concepts of various fields such as Physics or Geography.*

Keywords: *animal / landscape / machine / man / time.*

Introdução

Orlando Franco (Santarém, 1977) tem vindo a desenvolver a sua atividade artística sobretudo nos domínios da vídeo-instalação, fotografia e desenho, pertencendo a uma primeira geração de artistas, saída da ESAD.CR (Caldas da Rainha) que se evidenciou de modo significativo no meio da arte multimédia. Paralelamente à sua atividade como artista, tem desenvolvido projetos de curadoria, programação artística e mediação cultural. De entre as suas exposições mais recentes, destaca-se a individual, *BurnOut*, na *Plataforma Project 2*.

Em 2013, foi escolhido para a 5ª Edição do *LandArt Cascais*, juntamente com José Pedro Croft, André Banha e Miguel Ângelo Rocha.

Tempo, peso, movimento, ou *marca* são alguns dos conceitos presentes na obra de Orlando Franco. Nos seus trabalhos, a máquina, o homem e o animal

surgem unidos sob a ideia de potencial mecânico. Esse potencial é assinalado através dos efeitos produzidos pela energia criativa do artista aliada ao exercício das forças mecânicas sobre o espaço, por meio do movimento dos corpos, dos seus tempos de ação e/ou inércia, dos seus deslocamentos ou da inscrição dos seus gestos num determinado campo de ação, neste caso, na paisagem.

A paisagem é aqui entendida como uma parcela de natureza, um detalhe enquadrado ou recortado no espaço e no tempo, com limites definidos, é uma demarcação ‘num horizonte momentâneo ou duradouro’ (Simmel, 2009: 6).

Pretende-se então analisar de que forma a paisagem pode também ser entendida como suporte para a *impressão*, como uma folha de papel numa gravura, através da ação direta do homem e das máquinas por ele criadas, dos animais (sobretudo dos animais ao serviço do homem) e da própria passagem do tempo.

A partir de *Untitled (Competition)* (Figura 1), tencionamos demonstrar como Orlando Franco pensa a paisagem nos seus limites temporais, como fronteira entre o rural e urbano, entre os resquícios de agricultura e os indícios da industrialização.

1. De Passagem

Untitled (Competition) é uma obra que consiste em duas intervenções concebidas para a Quinta do Pisão, aquando do *LandArt Cascais*, remetendo para as intervenções na paisagem de finais dos anos 60 (Figura 2), nomeadamente para *A Line Made by Walking* (1967), de Richard Long.

A maioria dos conceitos com os quais Orlando Franco opera provêm da Física. Neste projeto o artista arquiteta implicitamente uma narrativa cujo objeto central é o *tempo* (Franco, 2013a), materializando-o geográfica e geometricamente.

O *tempo* relaciona-se com o *espaço* tridimensional, dando origem a uma quarta dimensão denominada *espaço-tempo*.

A proposta do artista (Figura 3), delinea zonas de intervenção através de pisoteio e/ou passagem de trator. As formas inscritas no espaço decorrem da ação coincidente do homem, do animal (cavalo e burro) e do trator no solo. Daí resultam *marcas* obtidas por intermédio do *movimento* num percurso repetitivo em circuito fechado.

Definindo-se pela sua resistência ao *tempo* (Babo, s. d.), a *marca* deixada na terra procede da memória da superfície na qual fica impressa (por meio do *peso*, da *força* e do *tempo* da ação do corpo).

Após a sua *performance*, que evidencia a relação *espaço-tempo*, o que resta é a *impressão* — a transferência dos corpos, em negativo, para o suporte (o solo da Quinta do Pisão). O espaço vazio (Figura 4), pressupõe o cheio; isto é, o volume que pressionou a matéria.



Figura 1 · Orlando Franco, *Untitled (Competition)*, 2013 (Franco, 2013b).



Figura 2 · Orlando Franco, pormenor de *Untitled (Competition)* (Franco, 2013b).

A ‘matéria é memória’ (Didi-Huberman, 2009: 55). A *marca* constitui-se então como consciência de uma ausência, ou *mnése* da presença de um ou mais corpos e da sua diferida ação.

A energia criativa de Orlando Franco traduz-se numa energia posta em movimento para transformar o espaço, pela introdução de um conceito chamado trabalho.

Em Física trabalho é ‘energia em trânsito’ (Dias de Deus et al., 1992: 291). Para produzir a marca, é preciso realizar trabalho. Estas *marcas*, às quais podemos chamar desenhos, incitam o espetador a repetir a ação.

A primeira, em forma de pista olímpica desafia o observador a percorrê-la, aludindo a uma competição aparentemente sem meta. ‘O que importa é participar,’ diz-se. Diremos nós também se considerarmos que *Untitled (Competition)* cria uma *situação* (Debord, 1960) que apela à participação e ao agenciamento do público. A segunda tem a configuração de um alvo, conduzindo, esse sim, à ideia de objetivo, de fim a atingir.

Situada no espaço público, esta obra promove a relação entre espectador

e paisagem de uma maneira inesperada, a que poderíamos chamar *deriva*, potenciada através de um percurso sem pontos de partida de chegada definidos.

2. Tríade *versus* Paisagem

The marks on earth are primary actions undertaken consciously and / or unconsciously. They witness an action, a conflict, an event, a competitive event or the simple daily passage, repetitive (Franco, 2013a).

Em tempos ancestrais, a passagem dos grupos nómadas, deixando um rasto de pegadas nos caminhos trilhados, era já a primitiva marca indelével do homem sobre a terra. Ao fixarem-se, as sociedades primitivas passaram a organizar o *tempo* e a natureza, através do cultivo e da domesticação dos animais. De recolector, o homem passou a produtor e reprodutor. A agricultura terá sido a primeira ação dominante do homem, subjugando a natureza e demais espécies ao seu ímpeto de se tornar criador.

A tentativa de dominar o *tempo* ocorreu após a compreensão dos seus ciclos, facto que se evidenciou quando os grupos se fixaram nos *lugares*.

As deslocações sazonais das sociedades, perseguindo climas mais favoráveis, deram lugar à cíclica ‘repetição de uma série de gestos’ num mesmo *lugar* (Debord, 1992: 127). Essa reprodução de gestos e ações continuadas nos lugares habitados, foi produzindo *marcas* de ocupação e de apropriação da superfície terrestre. A ação humana, modeladora da Terra, é pois objeto de estudo da Geografia.

A primeira cisão entre o Homem e o Natureza deu-se ainda na pré-história pelo abrandamento da *deslocação* dos indivíduos; isto é, quando ficaram preso a um lugar e iniciaram a exploração dos seus recursos. Um dos fatores que distinguia os seres humanos e os animais, das espécies vegetais e minerais (fixas à terra), era a capacidade de se *deslocar*. Há movimento nas rochas e nas árvores, mas esse movimento é evolução e alteração do seu aspeto (Dias de Deus et al., 1992: 146), não deslocação.

A rutura decisiva deu-se no Modernismo: fim da ruralidade e início da industrialização, substituindo homem e animal pela máquina, obrigando ao êxodo dos campos e a novos fluxos migratórios em direção à cidade.

Surgiram os veículos de transporte, como o comboio e o automóvel, máquinas que encurtaram as distâncias, a duração e o esforço despendido nas deslocações das sociedades modernas. Também elas libertaram o animal da tarefa da locomoção, afastando-o cada vez mais do homem, destinando-o apenas à alimentação, domesticação, ou atividades desportivas e de lazer, como a equitação.

Por sua vez, a paisagem natural passou a ser muito mais um destino turístico, do que um local de trabalho ou um lugar para viver.

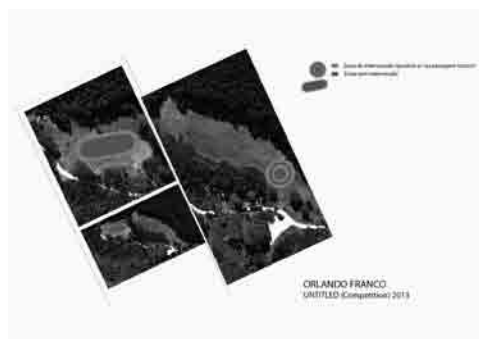


Figura 3 · Orlando Franco, Projeto de *Untitled* (Competition), 2013 (Franco, 2013b).

Figura 4 · Orlando Franco, Pormenor de *Untitled* (Competition), 2013 (Franco, 2013b).



A paisagem passou a ser uma ‘categoria mental’ (Simmel, 1913). O sentimento de não pertencer à natureza, a nostalgia da vida no campo, o regresso à paisagem e a ideia de ‘paraíso perdido’ nunca foi tão forte como no auge da Idade Moderna.

Conclusão

Untitled (Competition), obra potenciadora da ação do espectador, reestabelece ligações entre o homem, o animal, a máquina e o *tempo*, no que diz respeito à transformação da paisagem, agregando todas essas entidades fragmentadas sobretudo pela modernidade.

Se pensarmos numa *matriz* impressora do seu próprio volume na superfície, esta intervenção de Orlando Franco pode ser vista como uma ‘gravura’ na paisagem. As *matrizes* (pegada humana e animal e trilho de trator) deram forma às marcas/desenhos no solo.

Nas gravuras rupestres eram já evidentes os sinais da tríade homem/animal/máquina, exibindo rudimentares invenções auxiliaadoras e, mais tarde, substitutas do indivíduo em atividades de força braçal. Segundo Orlando Franco: 'A máquina mimetiza a vida' (Franco *apud* Rocha de Oliveira, 2009), imitando os gestos dos homens e animais na realização das suas tarefas.

Assim sendo, analisámos esta obra aflorando conceitos vindos da Física e da Geografia como: *trabalho* ou *modelação da paisagem*, salientando a presença de gestos primordiais de inscrição sobre o solo, aqui impressos sob a forma de *marcas* gravadas na terra.

Em obras como esta que privilegiam a entropia, tendo em conta a passagem do tempo e os ciclos da natureza, o seu apagamento será inevitável. Quanto tempo permanecerão as suas *marcas*?

Referências

- Babo, Maria Augusta (s. d.) "Marca". In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem. Linguagem e cultura* [Consult. 2013-09-04] Disponível em <URL: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Menu2=Escrita&Slide=71&Filtro=71>>
- Debord, Guy (1960) Manifesto da Internacional Situacionista. In *Internacional Situacionista 4*. [Consult. 2013-09-04] Disponível em <URL: <http://guy-debord.blogspot.pt/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>>.
- Debord, Guy (1992) *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard. ISBN: 978-2-07-039443-2
- Dias de Deus, J., Pimenta, M., Noronha, A., Peña and Brogueira, P (1992) *Introdução à Física*. Lisboa: McGraw-Hill.
- Didi-Huberman, Georges (2009) "Ser Escavação". In *Ser Crânio*. Belo Horizonte: C/Arte, pp. 53-58. ISBN: 978-85-7654-089-2
- Firmino de Sá, Rita (2013) *BurnOut. Orlando Franco*. Artcapital [Consult. 2013-03-02] Disponível em <URL: http://www.artcapital.net/plataforma_project.php?id=4>
- Franco, Orlando (2013a) *Untitled (Competition)- Orlando Franco | Projetos*. [Consult. 2013-09-04] Disponível em <URL: <http://orlandofranco.wordpress.com/2013/05/07/land-arte-cascais2013/>>
- Franco, Orlando (2013b) *Untitled (Competition)* [Consult. 2013-09-02] Fotografia. Disponível em <URL: <http://orlandofranco.wordpress.com/2013/05/07/land-arte-cascais2013/>>
- Rocha de Oliveira, Margarida (2009) Orlando Franco "Tyred", *Orlando Franco | Projetos*. 15 de junho 2009 [Consult. 2013-09-03]. Disponível em <URL: <http://orlandofranco.wordpress.com/2009/06/15/tyred-orlando-franco-projeto-a-sala-travessa-convento-da-encarnacao-n-16-3-lisboa/>>
- Simmel, Georg (2009) *A Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. [Consult. 2013-09-03]. Disponível em <URL: http://www2.uefs.br/filosofia-bv/pdfs/simmel_01.pdf>

Remar a vida: mundo como imagem em ação em Oriana Duarte

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, artista visual e performático. Bacharelado em Gravura (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985); Mestrado em Linguagens Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001); Doutorado em Linguagens Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005). Professor adjunto, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo. Departamento de Artes Visuais (Centro de Artes). CEP 29075-910. Vitória, ES. Brasil. E-mail: ricmauz@gmail.com

Resumo: O artigo investiga a série Plus Ultra de Oriana Duarte, iniciada em meados de 2006 e que prossegue até hoje, na qual a artista empreende jornadas em que rema por longas distâncias em rios e baías de cidades brasileiras, registrando em vídeo cada experiência. O texto aproxima esta operação à fenomenologia de Merleau-Ponty e de Heidegger, tomando-a como uma poética do viver e do ver e como metáfora política de um agir integral no mundo.

Palavras-chave: corpo / paisagem / arte brasileira / experiência / imagem.

Title: *To paddle life: the world as image in action in Oriana Duarte*

Abstract: *The paper investigates the Oriana Duarte's series Plus Ultra, that began in mid-2006 and continues to this day, in which the artist embarks on journeys in paddling long distances in rivers and bays of Brazilian cities, video recording each experiment. The text approaches this operation to the phenomenology of Merleau-Ponty and Heidegger, taking it as a poetics of living and seeing and as political metaphor of an integral acting in the world.*

Keywords: *body / landscape / Brazilian art / experience / image.*

Introdução

Oriana Duarte nasceu em 1966, em Campina Grande, no estado brasileiro da Paraíba, e vive na cidade do Recife, capital do estado vizinho, de Pernambuco, onde atua como professora titular da Universidade Federal de Pernambuco. Tem doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo (2012). Na série *Plus Ultra*, ao fazer da prática esportiva do remo sua técnica artística, Oriana transita criticamente por fronteiras fluidas, inquirindo — e mesmo desafiando — limites convencionais, situando-se, em suas próprias palavras, em uma ‘zona de fronteira’ (Duarte apud Zaccara, 2009: 2203). Este artigo objetiva investigar o modo como a poética de Oriana dá continuidade à forma-tipo ‘figura na paisagem’, que atualiza por meio de uma ação física, em síntese capaz de desafiar a divisão dicotômica tradicional do ser entre corpo e alma e de integralizar, pela via poética, os modos de existência definidos pelos verbos agir, ver e viver (Figura 1).

1. Entre corpo e alma: o olhar

“O pintor ‘emprega seu corpo’” dizia Merleau-Ponty, citando Paul Valéry, e acrescentava: “com efeito, não se vê como um espírito pudesse pintar” (Merleau-Ponty, 1974: 278). De fato, operando sobre o mundo, agindo sempre, ao longo de sua história, por definição, sobre o sensível, as práticas artísticas desafiaram a seu modo a divisão dicotômica entre corpo e alma que a Grécia clássica legou ao Ocidente. Somos um corpo ou temos um corpo? Obviamente não há resposta passível de resolver totalmente o problema, porque se, por um lado, nosso corpo não é algo que simplesmente possuímos, como um objeto externo a nós e de que temos consciência como tal, por outro, não somos apenas o corpo que seremos, de fato e simplesmente, quando, no estado de cadáveres, tivermos cruzado a fronteira final de nossas existências. Portanto somos, sim, um corpo, o corpo que simultaneamente ‘temos’ e nossa existência, sem poder ser de outro modo, se define, problematicamente, por esta feição ontológica que nós é própria e se apresenta, necessariamente, a partir deste lugar, deste ‘aí’ de onde somos, nesta abertura para o mundo que nos constitui — o ‘ser-aí’ (*Dasein*), para falar com Heidegger (2002), que obrigatoriamente inclui nosso corpo.

Quanto à separação dualista entre corpo e alma, como aponta o sociólogo francês David Le Breton (2003), esta embutia, desde sua origem entre os filósofos pré-socráticos, uma suspeita. Ainda segundo Le Breton, “Platão, por sua vez considera o corpo humano como túmulo da alma, imperfeição radical de uma humanidade cujas raízes não estão mais no Céu, mas na Terra” (Le Breton, 2003: 13). Pela via do Cristianismo, o Ocidente herda, junto àquela dualidade originária, esta suspeita, que se prolonga, na sequência, pela formulação do *co-gito* cartesiano que a atualiza nos termos corpo/mente: “considerarei-me primeiramente como tendo um rosto, mãos, braços e toda essa máquina composta de ossos e de carne, tal como aparece em um cadáver, a qual designei pelo nome de corpo,” formulava Descartes (Descartes apud Le Breton, 2003:17).

De lá para cá, esta perspectiva vem se ampliando e fortificando. Como

observa Le Breton: “no discurso científico contemporâneo o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa [...] invólucro de uma presença” (Le Breton, 2003: 15). Percebido como acessório, o corpo passa a ser tomado como objeto passível de ser aprimorado e, no limite, até visto como etapa a ser ultrapassada — e descartada — à medida que o progresso tecnológico assim o permita.

Isto decorre de que, em sua visão parcial e descompromissada do mundo, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”, como observou Merleau-Ponty (1974: 275). Eximindo-se de qualquer juízo de valor ético, em sua euforia de onipotência, o pensamento científico se recusa a refletir sobre o envolvimento do resultado de suas operações em cenários consequentes e também a assumir responsabilidades em relação a eles. Como sugere Merleau-Ponty,

mister se faz que o pensamento de ciência — pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral — torne a colocar-se num há prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e meus atos (Merleau-Ponty, 1974: 276).

Da perspectiva deste corpo atual, corpo-sentinela, se, como foi proposto — supostamente por Leonardo da Vinci —, “os olhos são as janelas da alma e o espelho do mundo”, teríamos aí, nos olhos e na visão, a abertura em que as duas instâncias se encontram: a alma se abrindo ao ‘mundo atual’ pela janela da casa-corpo, os olhos.

Oriana Duarte, na série *Plus Ultra*, contrapõe a este ‘corpo-casa’, — conceito que nos remete a Lygia Clark (1968) — uma outra possibilidade: o ‘corpo-barco’ (Duarte, 2011). Se a casa é moradia estática, o barco é móvel; sendo corpo, este, em sua unidade e integralidade, é, como queria Merleau-Ponty (1974), ‘semovente’. No curso das performances que põem em movimento a experiência do dispositivo do corpo-barco, não poderia faltar — para ser arte, para envolver o outro na experiência que transmite, de modo a compartilhá-la e ultrapassá-la — o recurso à captação das imagens que se desdobram à medida mesma de seu fluxo. O que Oriana realiza por meio de vídeos, cujo enquadramento inclui a artista num primeiro plano, de costas, e tem como fundo a paisagem que flui à medida que a operação do remar prossegue, de modo a transportar o observador para o lugar correspondente ao de um companheiro de travessia (figura 1).

A experiência deste remar torna-se, portanto, a partir desta captação, para além de uma experiência do olhar — de ver, outra, a de dar a ver, por meio de



Figuras 1 · Oriana Duarte, *Plus Ultra*, 2008, frame de vídeo, 30 x 20 cm (Duarte, 2008)

imagens gravadas, adequada e acertadamente, em vídeo. Acerto e adequação porque, se à **imagem fotográfica, em sua instantaneidade, corresponde um determinado trecho ‘pitoresco’ do real** — ou seja, pintável, como nos explica Argan (Argan, 1992) —, ou, no caso, pelas mesmas qualidades, fotografável, a experiência do percurso que se desdobra no mundo, desvelando a paisagem à sua frente ‘numa ação que realizo e que se desenvolve no tempo’, há de encontrar seu melhor equivalente na sequência de imagens do vídeo ou do filme. Pelos mesmos motivos, se ao modo temporal da imagem fotográfica corresponde um par de tempos verbais — presente/passado, inerente à dualidade paradoxal da fotografia, ao modo de ser do vídeo corresponderia outro par: o presente/passado contínuos (gerúndio), igualmente fundado no par aproximação/distanciamento indiciais, característico da fotografia — e que vale também para o vídeo.

Ora, como muito bem percebeu Merleau-Ponty,

meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele [...]. Por outro lado, também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. [...]. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos [...] O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. (Merleau-Ponty, 1974: 278).

Como explica Merleau-Ponty, a própria percepção da profundidade espacial que se nos abre frente a uma paisagem, por exemplo, nos é dada na visão estática pela memória de percursos anteriores, por “já lá termos estado”, em situações equivalentes. Do mesmo modo, a temporalidade das imagens mentais, se

derivam, por um lado das captadas diretamente do real pelo olhar em trânsito, por outro, não só são anteriores às das imagens-movimento mediáticas, como tornam estas possíveis, imagináveis. Portanto a continuidade sequencial das imagens videográficas captadas por Oriana em suas jornadas, remete à outra, existencial, originária, da qual deriva. Neste sentido, à análise de Gilles Deleuze da obra de Robes-Grillet, “nada se passa na cabeça do espectador que não provenha do caráter da imagem” (Deleuze, 1990: 127) pode-se acrescentar: e vice-versa.

2. Turismo integral: uma poética da ação na era da imagem

No Brasil banalizou-se a expressão ‘cartão postal’ por meio da qual a imprensa se refere metaforicamente, agora à exaustão, em clichê, a trechos da paisagem especialmente dignos de atenção, a ponto de terem suas imagens representadas naquelas mídias que agora os designam genericamente. Concomitantemente, não por acaso, mas por se originarem ambos os hábitos no efeito paradigmático das imagens fotográficas sobre o real, disseminou-se a prática de um certo ‘turismo da imagem’, por assim dizer, que leva inclusive guias de excursões a definirem previamente, em suas rotas, os momentos e lugares mais propícios para a produção de imagens fotográficas pelos turistas.

Pois bem: a este turismo espetacular, da imagem, as ações de Oriana, em suas jornadas de remadas que descobrem para ela paisagens de cidades desconhecidas que vão se revelando ao ritmo da respiração de suas remadas, contrapõem uma outra noção, que poderíamos talvez definir como sendo uma espécie de ‘turismo integral’, fundado na experiência. Dos corpos disciplinados, em seus trajetos previsíveis e programados e seus olhares idem, a incidir sobre realidades previamente determinadas por concepções culturais gerais — os ‘cartões postais’ do senso-comum — Oriana passa a experiências abertas — em obras igualmente abertas — de modo a viver integralmente experiências de ‘desvelamento de mundo (Heidegger, s.d.) no mundo. Aqui — e acolá, em trânsito — o corpo, livre das amarras de rumos e rotas previamente estabelecidos, corpo artístico, portanto, inaugura trajetos e recortes cartográficos singulares que se abrem à visão, descobrindo a paisagem à medida mesma do fluxo da experiência. Experiência, por conseguinte, integral: política, artística e existencial. A experiência de um corpo que, ao rejeitar noções dicotômicas que, ao objetificá-lo, configuram-no como apêndice ou acessório do sujeito — da alma ou do espírito —, se integraliza como constituinte inalienável do ser.

Conclusão

Na vida, remamos inapelavelmente entre dois portos — nascimento e morte (Heidegger, 2002). Mas quando o porto final? Como diz o poeta: ‘viver não é preciso’

— o que, ao contrário do que em geral se pensa, não quer dizer que não seja necessário, mas sim exato. Navegar, no entanto — ou remar — de um ponto — ou de um porto — ao outro — é, sim, preciso: é exato. Mas nem por isso menos arriscado.

Ao viver e nos dar a ver o trânsito de imagens pelas paisagens que desvela, desafiando os limites fluidos do campo da arte, Oriana Duarte, a remar, em seu corpo-barco que é também alma e olhos, parece acrescentar: fazer arte seria menos?

Em arte, como na vida, correr riscos também é preciso.

Não exato: necessário.

Referências

Argan, Giulio Carlo (1992), *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras,.

Deleuze, Gilles (2005) *Cinema: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

Duarte, Oriana (2011) *Plus Ultra (III): invenções em processo ou 5 questões e um breve relato sobre o corpo-barco*. In Geraldo, Sheila Cabo; da Costa, Luiz Cláudio (organizadores) *Subjetividades, utopias e fabulações: Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, ISSN 2175-8220 (CD-ROM); ISSN 2175-8212 (versão eletrônica).

Duarte, Oriana (2008) *Plus Ultra*. [Consult. 20130621] Frame de vídeo. Disponível em <<http://http://gestosdememoria.blogspot.com.br/2009/10/oriana-duarte.html>>

Heidegger, Martin (s.d.) *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70.

Duarte, Oriana (2002) *Ser e Tempo — Parte I*, Petrópolis: Vozes.

Le Breton, David. (2003) *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus.

Merleau-Ponty, Maurice (1974) *O olho e o espírito*. In *Os Pensadores XII*, São Paulo: Abril Cultural

Zaccara, Madalena de F. P.; de Carvalho, Marluce Vasconcelos (2009) *Construção e desafio: o discurso poético na obra de Oriana Duarte*. In *Transversalidades nas Artes Visuais: Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP*. Martins, Maria Virginia Gordilho; Hernández, Maria Herminia Olivera. (org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA. ISSN: 2175-8220 (CD-R) ISSN: 2175-8212 (versão eletrônica).

Jornada ao Interior da Paisagem ou the Loneliness of the Long-Distance Runner

GUY AMADO*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, Investigador em artes visuais. Licenciatura em Artes Plásticas — FAAP | Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Mestrado em História e Crítica de Arte — Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra. Colégio das Artes. Estudante de doutoramento. Apartado 3066 3001 — 401, Coimbra, Portugal. E-mail: apenasguy@yahoo.com.br

Resumo: O artigo se debruça sobre o projeto CEP — Corpo, Espaço, Percurso, do escultor brasileiro Túlio Pinto, que consistiu no deslocamento do artista por um percurso de 400 quilômetros, sempre a correr, realizando ao longo de sua jornada um desenho em escala cartográfica e uma experiência radical de imersão na paisagem. Tal empreitada artística é analisada tendo como contraponto ainda a película britânica *The loneliness of the long-distance-runner*.

Palavras-chave: arte e paisagem / arte e limites / experimentação artística / performance expandida.

Title: *Journey Into the Landscape or The Loneliness of the Long-distance Runner*

Abstract: *This paper is focused on the artistic project BSR — Body, Space, Route by the Brazilian sculptor Túlio Pinto. The proposition consisted basically on the artist dislocating himself by running through Brazilian Northeastern region — in a 400-km-long ride. By doing so, a huge “cartographical-scale drawing” were generated, apart of the radical experience of immersion into landscape. The movie *The loneliness of the long-distance-runner* is also cited as a strong reference for this article.*

Keywords: *art and landscape / art limits / artistic practices / expanded performance.*

Not that every place that is made is art, however; but to make art (which is also to think about it) is to make place.

— Tacita Dean/Jeremy Millar, “Place”

No preto-e-branco gráfico e cuidadoso da película, vemos o jovem correndo. Desloca-se — rapidamente, mas sem pressa — por entre bosques cinzentos,

resvalando na vegetação áspera, desviando-se dos galhos mais baixos, alterando seu rumo ao sabor dos instintos. Seus braços por vezes movimentam-se como que a querer apanhar o vento que investe contra seu corpo e revigora sua jornada; é nítido o prazer que o jovem desfruta deste ato. Ele corre porque é o que sabe fazer melhor; corre *por inteiro*, podíamos talvez dizer. Corre com a intensidade de quem só assim parece sentir-se vivo.

No belo filme britânico *The loneliness of the long-distance runner*, o protagonista Colin Smith é um jovem transgressor — oriundo de uma família proletária disfuncional — cujo grande talento é a aptidão para corridas de fundo. Nesta obra, o ato de correr apresenta-se como um elemento metafórico para veicular com potência a mensagem libertária que perpassa toda a história. A vocação de Smith para correr é um símbolo de seu esforço em enfrentar a adversidade e confronto com a autoridade que perpassa sua existência: no presente da narrativa, ele é um dos internos em um reformatório, depois de ser apanhado por um pequeno roubo. Mas afigura-se também como um meio pelo qual escapar a sua condição de confinamento, quando é conduzido a uma situação-limite que irá forçá-lo a um impasse: uma competição em que vencer poderá garantir-lhe a promessa de um novo estatuto social, enquanto perder seria uma forma de resguardar sua integridade e valores pessoais. Ele não pode vencer a corrida, se quiser seguir correndo, metaforicamente, em sua jornada pessoal. Correr é seu derradeiro ato de liberdade (Figura 1).

Corte para o interior do estado do Rio Grande do Norte, maio de 2013. No coração do semi-árido potiguar, há, de modo improvável, um indivíduo correndo. Correndo a sério, abnegada e metodicamente. É Túlio Pinto, que propôs uma extenuante jornada a ser cumprida por ele próprio, gerada a partir de uma pulsão artística. Desloca-se — rapidamente, mas sem pressa — por entre planaltos e planícies ásperas, chapadas e depressões geográficas, num asfalto quente, com seu rumo pré-estabelecido por coordenadas geométricas e geográficas.

CEP

Trata-se do projeto CEP — Corpo, Espaço, Percurso, onde propôs-se a perfazer a pé um total de aproximadamente 400 quilômetros no espaço de 20 dias. O percurso foi iniciado na pequena cidade de Tenente Laurentino Cruz, interior do estado, e terminou na sua capital, Natal, obedecendo a uma rota espiralada determinada cartograficamente a partir de uma matriz gerada pela aplicação da proporção áurea sobre o território do RN. Trajeto cumprido, claro, com as necessárias adequações aos caminhos e rotas existentes, numa “sobreposição entre o ideal e o possível”, como afirma o artista. Um percurso-desenho,



Figura 1 · Still da película *The loneliness of the Long-distance runner*, de Tony Richardson. Reino Unido, 1962.

portanto, que sintetiza e afirma simbolicamente as demandas que convivem no artista e no esportista.

A jornada estruturou-se de modo metódico. Diariamente, logo ao final de cada trecho, Túlio sacava do material de desenho que trazia consigo na mochila e, ainda sem recuperar-se do esforço físico, posicionava-se na direção de Natal — valendo-se de geolocalizadores também trazidos a tiracolo — e registrava em esboços rápidos, “ofegantes”, o fragmento da paisagem que se apresentava diante dele naquele instante. Desenhos, como diz, gerados “por uma urgência inventada”, movidos pelo afã em captar o momento ainda sob os influxos da condição-limite em que se encontrava (Figura 2). Os desenhos, devidamente assinalados com as respectivas coordenadas geográficas de sua concepção, eram então postados no correio mais próximo e enviados para Natal. O artista escolhe assim buscar na indicação do código de endereçamento postal [CEP] desta correspondência o elemento articulador de seu conteúdo tanto como índice aferidor da concretude da experiência, em sentido físico e temporal, como um dispositivo de atualização constante do *status* do percurso em andamento.

A empreitada é movida pela conjugação de reminiscências pessoais que envolvem a vocação precoce pelo desenho e pela intensa prática esportiva e uma pulsão artística que é fortemente imbuída deste mesmo sentido de fisicalidade manifesta em sua produção escultórica. O projeto CEP conjuga assim estas motivações, mantendo, como afirma o artista, “o desenho como ferramenta codificadora do diálogo que estabeleço com o mundo”; um entendimento de desenho que se vê aqui transposto para uma escala cartográfica. A dimensão processual do trabalho enunciada já em sua conceitualização ativa a carga auto-reflexiva e o inerente processo de significação que lhe permite afirmar-se como obra de arte.



Figura 2 · Detalhes da produção de *sketches* pelo artista em sua jornada. (Fotos: divulgação)

Um lado da experiência do *CEP* aponta incontornavelmente, além da fisicalidade extrema a ela inerente, para o aspecto épico invocado pela escala do projeto. Afinal, temos ali o artista, um indivíduo submetido a uma verdadeira experiência-limite, do ponto de vista físico: [per]correr mais de 400 km em 20 dias, e tudo a serviço de nada menos que uma proposição artística (Figura 3). Assinale-se, contudo, que tal aspecto, apesar da dificuldade em ser abstraído da proposta, não está aqui em jogo. Do ponto de vista de Túlio, não interessa valorizar a imagem romântica do artista heróico, pronto a desempenhar atos extremos como, digamos, fatores de sensibilização numa aproximação a sua obra; esta leitura não deve ser entendida como relevante nesta proposta. Há diversos componentes apontando para um olhar «desmitificante» deste viés, como o aparato técnico e toda a logística assumidamente envolvida na empreitada. À maneira de um corredor profissional, o artista-corredor cercou-se de uma equipe responsável por todo o suporte técnico necessário para uma empreitada deste porte: preparador físico, nutricionista, carro de apoio, fotógrafo, produção executiva. Não se trata aqui, portanto, de uma *performance de risco* ou práticas congêneres; apesar do caráter extremo do projeto no que se refere ao grau de desgaste corporal, a lógica determinante está toda ela voltada tão somente para fazer do próprio corpo um meio ou instrumento para a realização de uma proposição artística nascida de um interesse pelo desenho, executada pela ação física e experienciada como uma ação “escultórica” em grande escala, por assim dizer.

Paisagem

Uma proposição da qual tem-se a impressão — apesar da elaboração de registros diversos no decorrer de sua execução, com a produção de desenhos e fotografias e a coleta de amostras minerais — de que o que se apresenta como potência residual efetiva não está nos índices produzidos durante a ação, mas num dado da experiência reservado apenas ao artista. Afinal, foi ele o único em condições de apreender em toda a plenitude o que poderia ser entendido como a dimensão estética envolvida no projeto.



Figura 3 · Túlío Pinto em alguns momentos de sua jornada artística pelo Nordeste brasileiro. (Fotos: divulgação)

O que nos conduz, naturalmente, à questão da *paisagem* e sua reverberação neste projeto. Ao analisar a problemática envolvendo os diversos enfoques e interpretações possíveis acerca do conceito da paisagem na contemporaneidade, com suas muitas expansões e atualizações desde sua gênese associada ao cânone pictórico, Anne Cauquelin fala da possibilidade desta ser construída por vias que se articulam a partir de relações corpóreas-conceituais e afetividades, em paralelo com a ficção e imaginação (Cauquelin, 2007), implicando que a subjetividade da interpretação é um determinante no modo como percebemos a paisagem.

De entre os índices produzidos no projeto CEP estão imagens fotográficas de trechos do percurso sobre as quais se sobrepõem gráficos das alterações corporais manifestadas pelo organismo do artista-corredor, em seu embate com a topografia. Tais imagens seriam para o artista mais uma forma de sobrepor os registros de paisagens ali em questão: a exterior, realidade estética cuja percepção é condicionada pelo filtro do olhar humano, materializada no ambiente físico no qual o trabalho se desenrola; e uma outra, internalizada, traduzida não apenas pela organicidade literal dos gráficos como pelo que o teórico espanhol Javier Maderuelo define como “o conjunto de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constitutivos. A palavra *paisagem* [...] convoca também algo mais: convoca a uma interpretação, à busca de um caráter e à presença de uma emotividade.» (Maderuelo, 2005) Ao que poderia ainda se apor a ideia de que “mesmo as imagens de uma experiência interna só seriam possíveis por empréstimo à experiência externa”, como postulado por Merleau-Ponty (2007); o que, na chave que aqui interessa, poderia



ser assimilado como o acréscimo, pela natureza, de uma camada de realidade mental ao mundo físico, expressando dessa forma a noção de “internalização” da instância sensível que se tenta aqui figurar.

O que permite-nos ainda alocar a aventura de Túlio no registro fenomenológico inerente ao ato de experienciar a condição de *pertencimento* àquele ambiente, subsumida àquela paisagem em que está de todo *imerso*. Afinal, citando *en passant* Gilles Tiberghien, “o conhecimento que podemos ter da paisagem passa pela experiência. Ver paisagem é também imaginá-la” (Tiberghien, 2010). Já os fatores enunciados por Cauquelin como constitutivos de uma experiência da paisagem se apresentam, de saída, como impulsionadores desta proposta, como comentado anteriormente: a fisicalidade atrelada ao conceito, a reminiscência pessoal de tom nostálgico, a verve imaginativa do artista. Resta a fissura provocada pelo ato de trabalhar a paisagem enquanto realidade tangível — e esse é um dado onipresente na práxis escultórica de Túlio —, esse descompasso que desponta entre as expectativas do imaginário pessoal e a realidade da prática artística, aqui vivenciada num grau de extrema solicitação corporal.

Keep Running

“No horizonte do teu olhar és o ser desta paisagem”, enuncia belamente o artista português Alberto Carneiro a propósito de uma exposição sua (Carneiro; Melo, 2003). Este “ser da paisagem” parece definir com propriedade a condição vivenciada por Túlio em suas longas jornadas diárias no “de-correr” de seu projeto no semi-árido nordestino. Imerso na solidão mental que certamente o tomava, o artista transmutado em corredor de longa distância [e vice-versa] segue adiante em sua cartografia pessoal.

O que nos traz de volta a Colin Smith, o jovem corredor libertário do início do texto. Smith gosta de correr sozinho. Ele afirma que é na solidão de suas jornadas que ele pode pensar claramente; é correndo que ele vê as coisas com clareza, que elas adquirem sentido, e quando traça suas estratégias de vida. E por que motivo corre Túlio Pinto? O que leva um artista a eleger o ato de correr como elemento catalizador de uma proposta desta natureza? Ora, precisamente o fato de ser um artista, poderíamos dizer. Ele corre porque — como Smith? — é o que sabe fazer melhor; ele corre porque faz sentido para ele que assim o faça. Corre porque só assim sente-se aderindo por inteiro à textura do mundo terreno, do mundo tátil das coisas sólidas que são tão caras à sua prática escultórica. Pois é disso que se trata em última análise: Túlio é escultor, e no decorrer desta marcha-jornada concebida como um desenho, o que o artista efetivamente realiza é o agenciamento de uma experiência ampliada do que entende por uma percepção escultórica do ambiente que o cerca. O espaço da obra se converte assim, como no velho clichê, na transposição do espaço mental da criação no ambiente da realidade tangível, o que é dizer no espaço da vida. Um espaço que aqui se foi construído *in transitu*, *in extenso*, *in pleno*, a cada passada.

Referências

- Carneiro, Alberto; Melo, Alexandre (2003). Catálogo de exposição na Porta 33 e no Museu de Arte Contemporânea do Funchal. Lisboa, ed. Assírio & Alvim.
- Cauquelin, Anne (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- Merleau-Ponty, M (2007). "O Entrelaçamento

- o quiasma". In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Tiberghien, Gilles A. (2010) "Bill Viola: na natureza das coisas". In *Concinnitas* vol. 2, n. 17. Rio de Janeiro
- Richardson, Tony (1962). *The loneliness of the long-distance runner*. Filme longa-metragem, 104 min. Londres, Woodfall Film Productions.

Heterotopías en la obra de Dionisio González

MAR GARCÍA RANEDO*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista visual. Profesora, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: mgarcia26@us.es

Resumen: La obra de Dionisio González muestra la inquietud que los espacios de habitabilidad heterogéneos reflejan en aquellas arquitecturas vernáculas como las favelas brasileñas o las aldeas flotantes de la Bahía de Halong. Sus imágenes fotográficas articulan un cuerpo de intervenciones habitativas a la vez que proponen un discurso acerca del concepto de heterotopía, en el sentido foucaultiano, y que resuelve a través de la arquitectura.

Palabras clave: Heterotopía / Foucault / favela / fotografía / arquitectura.

Title: *Heterotopias in Dionisio González's works*

Abstract: *Dionisio's work shows the concern that heterogeneous habitable spaces reflect on those vernacular architecture, as the Brazilian favelas or the floating villages of Halong Bay. His photographic images articulates a group of habitable interventions, at the same time propose a discourse about the concept of heterotopia, in a foucaultiano sense, and resolved through architecture.*

Keywords: *Heterotopia / Foucault / favela / photography / architecture.*

Podríamos decir que el trabajo fotográfico e instalativo de Dionisio González revela una manera de entender la arquitectura que, si bien claramente identificaríamos como posmoderna, parte del cultivo intelectual enraizado en el conocimiento profundo y reflexivo del movimiento moderno y, especialmente, del estudio de la figura de Le Corbusier. La mentalidad proyectista de este artista elabora desde el compromiso con el espacio-lugar y el tiempo-ahora una idea de arquitectura compleja y adaptativa, atenta a lo contradictorio de todo asentamiento. Contradicción como fundamento de toda condición arquitectónica que llevó a otros nombres, arquitectos (Venturi, Gropius, Kahn, Eisenman, entre otros), a coincidir en el trabajo de Le Corbusier como influyente y referencial a pesar de la no concordancia en sus posiciones teóricas y proyectuales.

Porque el paisaje arquitectónico que Dionisio González nos ofrece en sus series: Favelas, Halong y Dauphin, proporciona una perspectiva disciplinar que pone en jaque el estigma de la modernidad al mismo tiempo que, paradójicamente, la asume como fuga discursiva (Figura 1, Figura 2).

Los emplazamientos (los barrios favelados de Brasil, las aldeas flotantes de la bahía de Halong y las construcciones palafíticas de Dauphin Island) intervenidos por el artista, articulan una nueva dialéctica del espacio, ya que es regenerado y reorganizado con estructuras arquitectónicas impensables y posibilitadoras de otros modos de relacionarse y de establecerse socialmente (Figura 3, Figura 4).

Una de las aportaciones más significativas de la obra del artista es su insistencia en construir un lenguaje arquitectónico que se ofrece como alternativa expresiva basado en la idea de la modulación, repetición y yuxtaposición. Modulaciones que, aun partiendo de un prototipo, van variando, marcando diferencias entre ellas con el propósito de ser adaptables a las particularidades de la habitabilidad y a la genealogía del espacio.

En la obra de González la arquitectura funciona como contralenguaje, como subversión compleja de los códigos que el actual urbanismo arquitectónico emplea para la recuperación de los emplazamientos marginados. El espacio intervenido es, de este modo, convertido en un lugar de contraste con la realidad, nada utópico e idealizado, más bien problemático y paradójico. Una sintaxis llena de contrariedades, una especie de *patchwork* arquitectónico de la fenomenología del remiendo; un *trozo* de nueva arquitectura para arreglar un viejo asentamiento, y crear de este modo una posibilidad de escape para un estrato social marginado. Combinación ésta que introduciría la noción de fantasía, de ilusión, la de la posible modernización para todos, en un entorno desgastado, erosionado. Son, en cierto modo, proyecciones de esos *otros lugares*, espacios de la diferencia, que habitan el mundo capitalizado; son los *contraespacios* que Foucault denomina las *heterotopías*, "impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos", y que existen en todos los órdenes sociales (Foucault, 1967).

Potencialmente las heterotopías son infinitas, desde las inventadas por los niños: el jardín, el bosque, la noche, el placer, la cama de los padres, entre otras, a la construidas por los adultos: los cementerios, los burdeles, las bibliotecas, las prisiones, los barcos, etc. Quizás el artista no haya querido desproveer a sus intervenciones arquitectónicas de ese punto de conexión con el mundo que se acerca a la experiencia o a la percepción anímica de las personas. Quizás sea su intención construir ejes de contraste de fuerzas que modulan la emoción, creando agrupamientos arquitectónicos como si se tratasen de modelos de sociabilidad. Lo cierto es que las arquitecturas que Dionisio González yuxtapone sobre los antiguos asentamientos vernáculos son, en sí mismas, esas



Figura 1 · Dionisio González (2007). *Nova Acqua Gasosa II*. C print diasec mounted. 125 x 400 cm.

Figura 2 · Dionisio González (2008). *Halong VI*. C print diasec mounted. 150 x 450 cm.

heterotopías foucaultianas. En primer lugar porque hacen factible la cohesión, en un lugar real, de varios espacios que en principio son incompatibles y, en segundo lugar, porque convocan la idealidad de imaginar otras posibilidades, otras vivencias. Por una lado crean una ilusión, un sobrecogimiento que hacen que la “auténtica realidad”, la de todos los días, quede disipada y por otro lado conciben un espacio armonioso, místico, anhelado, un pathos de la nostalgia en contraposición al entorno habitual desordenado y confuso.

Ahora bien esas áreas degradadas, esos emplazamientos de miseria que cohabitan en la ciudad, son construcciones reales, áreas marginadas y aisladas, y han desarrollado un estatus de autonomía al margen de esas otras zonas residenciales homogéneas e igualitarias del mundo del desarrollo. Al ya existir físicamente, no son construibles sino, en cualquier caso, modificables, alterables o susceptibles de ser intervenidas y re-planificadas para nuevos usos y funciones. Esas áreas no son espacios vacíos, tampoco abigarrados, en realidad son áreas habitadas que quedan definidas por las relaciones que se establecen entre las personas y las cosas que las ocupan (Foucault, 1967).

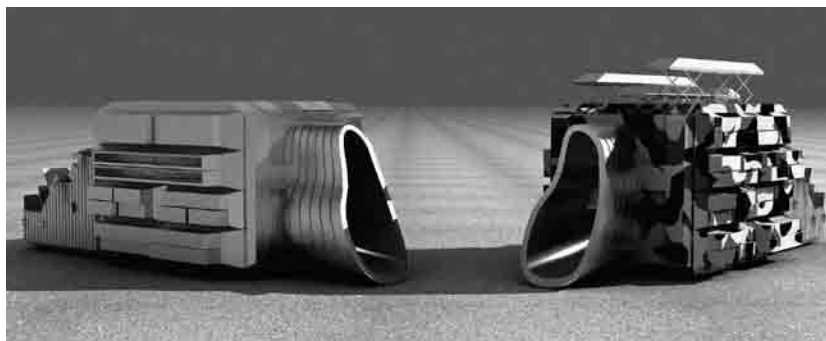


Figura 3 · Dionisio González (2008).
Prototipos. C print diasec mounted.

Pero, ¿es posible recuperar zonas deprimidas y convertirlas en núcleos dinámicos e integrados en una lógica autoorganizativa aunque ésta esté alejada del *equilibrio* urbano?

Umberto Eco nos advierte que recuperar no consiste en erradicar sino en restablecer, en mejorar y reparar lo afuncional, respetando lo genuino del lugar y rescatando esos códigos retóricos que hayan caído en desuso e ideologías olvidadas (Eco, 1974). Queda claro que la repuesta proyectual de González es la del saneamiento de las áreas más pobres y la generación de prototipos modulares para adaptarlos a las zonas degradadas, respetando, en todo momento, el *modus vivendi* de los moradores.

El fenómeno de la urbe entendida como un compendio de heterogeneidades, un plano de inmanencia lleno de encrucijadas sociales, políticas y teóricas, un espacio de órdenes y desórdenes, locaciones y dislocaciones, ha pasado de ser, durante las últimas cinco décadas, un asunto clave no sólo para la arquitectura sino también para el pensamiento teórico.

La idea de Deleuze y Guattari acerca de una geofilosofía (Deleuze-Guattari 1991), es decir, una filosofía nacida de la relación entre el individuo, el territorio y la tierra, nos lleva a reflexionar sobre la ciudad como un sistema de signos, como un emplazamiento lleno de significantes cuyos significados se originan a partir de sus potenciales interpretaciones. La ciudad, por tanto, es una estructura semántica, un sistema, que proyecta todas las posibles combinaciones de los significados a través del juego recíproco de los signos, el valor semántico de la ciudad no surge solamente cuando se la considera estructura generadora de significados, sino cuando se vive en ella colmándola de significados concretos (Barthes, 1967).

La arquitectura debe dejar espacio a la improvisación y a la resolución inmediata de acontecimientos no calculados. Fundamento éste que ha estado presente



Figura 4 · Dionisio González (2006).
Prototipos. C print diasec mounted.

en la obra de González a la hora de trabajar en proyectos como las propuestas para regenerar los barrios favelados (Figura 6). La crítica de Dionisio González ante las intervenciones que los gobernantes de la ciudad de Sao Paulo llevaron a cabo para el llamado *Proyecto Cingapura* (un programa para la reurbanización de ciertas áreas faveladas aprobado por la Unesco) estaba fundamentada en la idea de que el poder sólo opera desde un funcionalismo formal y suele dar de lado a un tipo de arquitectura fundamentada en las relaciones entre los moradores y el lugar, así como en las necesidades de sostenibilidad en dicha área. El procedimiento de derribar para volver a construir desde cero en vertical es habitual en casi todas las zonas periféricas de las ciudades y siempre suele tener las mismas repercusiones: las viviendas, una vez construidas, son abandonadas al deterioro.

Vivimos una especie de mundialización transnacional de los agentes que en la actualidad organizan el paisaje urbano, y que principalmente están representados por el trabajo y la economía, este hecho genera, de forma espontanea, una identidad supranacional del intercambio e interacción y una distribución de los espacios marcada por la lógica de la cultura empresarial y de los mercados internacionales. Como consecuencia la consiguiente devaluación de toda marginalidad, un aumento del distanciamiento de dicha exclusión con la cultura dominante y mayor dificultad para su integración como identidad globalizadora. Podríamos preguntarnos hasta qué punto el arte puede servir de contrapunto a dicha lógica mercantil. A lo que el artista responde: “Lo admitamos o no, hay una tendencia transformadora del saber en un bien de consumo que, por tanto, se manifiesta adaptativo a la lógica del mercado. Por ello hay quién sostiene que las producciones artísticas no son reactivas o propositivas ante una sociedad en crisis sino que dichas producciones no dejan de ser meros conductores y conformadores de esa transformación del conocimiento en economía de mercado.



Figura 6 · Dionisio González (2006). *NovaHeliópolis VI*. C print diasec mounted. 180 x 400 cm.

Figura 7 · Dionisio González (2011). *Dauphing VII*. C print diasec mounted. 95 x 300 cm.

Figura 8 · Dionisio González (2013). *NewHalong I*. C print diasec mounted. 150 x 350 cm.

En suma, esta articulación artística integrada en el aparato medial se comporta como un conjunto de arte/factos cómplices o como agentes internos. Es la externalidad precisamente la que puede procurar autonomía frente a los canales oficiales, provocando un impacto en las mediaciones (museos y demás instituciones difusoras o exhibitivas)” (González, 2011).

Convivimos con el accidente desde el principio de los tiempos, las actuales formas de vida han hecho que lo habitable sea el accidente mismo. Puede ser interpretado como una consecuencia natural de nuestras vidas, de nuestros avances en las ciencias y forma parte de la idea de progreso. Paul Virilio apunta como cada nueva producción científica es, al mismo tiempo, la invención de un nuevo accidente y distingue entre tres tipos de accidente (Virilio, 2010). Pero ¿cómo controlar el accidente? La vida cotidiana se ha vuelto un continuo de accidentes, incidentes, catástrofes, desastres. Vivimos enfrentados a la aceleración del tiempo y al exceso de exhibicionismo del propio accidente, de manera que nos obliga a familiarizarnos con la catástrofe restando sorpresa. La catástrofe se aproxima de manera incontrolada e inesperada y ante eso el único control posible es el de ejercer poder sobre los espacios de habitabilidad (Figura 7, Figura 8, Figura 9).

Cuando González analiza la peculiar relación con el desastre que tienen los habitantes de Dauphin Island analiza como con el huracán *Katrina* se perdieron 250 casas sobre una superficie de 16 km cuadrados, con el *Ivan* 170 sólo en la zona oeste de la isla, la más abierta o como un accidente en la plataforma petrolera *Deepwater Horizon* provocó el vertido de 800.000 litros de crudo al día desplegándose aproximadamente 172 kilómetros de barreras en toda la costa del Golfo. Lo cierto es que estas barreras son lo suficientemente prominentes como para alejar a la clase media estadounidense que busca en la isla la extrañación y el relax. La realidad es que, como afirman los locales, *sin visitas este es un pueblo moribundo*.

En esta forma de habitar el desastre hay una paradoja, como señala el artista, dado que estas comunidades viven dos realidades al mismo tiempo, por un lado forzadas por una labor de levantamiento y reconstrucción continua a mantener la idea de vivir en constante presente y por otro lado la persistencia de tanta fragmentariedad los identifica como conjunto y argumenta su continuidad histórica como comunidad. “Lo que hace que vivan por una parte un tiempo real y por otra un tiempo diferido. Esta obstinación en consagrar la existencia a una ocupación del terreno expuesta al desbarate, la voladura o la devastación los introduce en el mito prometeico de la osadía de hacer o poseer cosas divinas. Vivir, por tanto, el rigor de los fenómenos aleatorios frente a los fenómenos determinísticos en una realidad que se modeliza en torno a distribuciones de probabilidad” (González, 2011).

Referencias

Barthes, Roland (1967), *Semiología y urbanismo*, París, Editions du Seuil, colección Ecivalns de toujours.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1988), *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos.

Eco, Umberto (1974), *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen.

Foucault, M (1967), *Los otros espacios en Dits et écrits*, II, París, Gallimard, Col. Quarto.

González, Dionisio (2007), *La invisibilidad del resto*, Sevilla, Cajasol.

González, Dionisio (2011), *Las horas claras*, Madrid, Situ-acciones y Project B.

Virilio, Paul (2010), *El accidente original*, Madrid, Amorrortu Editores.

2. artigos originais por convite

original articles by invitation

Petrit Halilaj, Poisoned by men in need of some love

Uma exposição de histórias que contam a História de um País

LUÍSA SANTOS*

Artigo completo enviado a 24 de setembro de 2013

*Portugal, designer de comunicação e curadora. Licenciada em Design de Comunicação pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes e Mestre em Curating Contemporary Art pelo Royal College of Art, Londres. Frequenta o Doutoramento na European University Viadrina.

AFILIAÇÃO: Frequenta doutoramento na European University Viadrina, Faculty of Social and Cultural Sciences & Humboldt-Viadrina School of Governance, CCCPM (Cross-Cultural Complex Project Management. Main building, HG 057, Große Scharrnstraße 59, 15230 Frankfurt (Oder), Alemanha. E-mail: luisa.santos@network.rca.ac.uk

Resumo: Como é que uma exposição ou um trabalho artístico pode ser social e político? Nos anos 70, Joseph Beuys introduziu o conceito de escultura social que proclamava que os espectadores se tornariam os catalisadores para a transformação da sociedade. Este artigo pretende descobrir as preocupações artísticas em relação à sociedade através do trabalho de Petrit Halilaj na sua mais recente exposição.

Palavras-chave: Petrit Halilaj / crítica social / política / arte relacional / narrativa.

Title: *Petrit Halilaj, Poisoned by men in need of some love. An exhibition of stories telling the History of a country.*

Abstract: *How can an exhibition or an artwork be social and political? In the 1970s, Joseph Beuys coined the term social sculpture, which proclaimed that spectators would become the catalysts for social transformation. This paper intends to discover the artistic preoccupations towards society through the work of Petrit Halilaj in his most recent exhibition.*

Keywords: *Petrit Halilaj, social critique, politics, relational art, narrative.*

Introdução

Petrit Halilaj (n. 1986, Kostërrc, Kosovo) segue uma tradição de arte contemporânea que demonstra preocupações sociais e políticas que tem raízes históricas como a missão utópica de Joseph Beuys de “construir um organismo social en-

quanto trabalho artístico” e de transformar arte no “único poder evolucionário e revolucionário” (cf. citado em Bishop, 2006: 125). Esta missão de Beuys tem um contexto histórico, enraizado na cultura e ambiente social do Pós-Guerra da Segunda Guerra Mundial na Alemanha. O contexto de Halilaj é a queda do Comunismo e a dissolução do estado Socialista depois de 1989 na ex-Jugoslávia, caracterizados por conflitos étnicos, tensões culturais, e uma guerra civil que levou um país e um povo fragilizados, bem como as suas tradições, instituições e museus a um caos trágico.

Este artigo começa por contextualizar historicamente as circunstâncias sociais e políticas do trabalho de Petrit Halilaj como forma de localizar as suas ideias e respostas em relação à sociedade que o rodeia. Estas ideias são o tema do artigo, que pretende, no seu desenvolvimento, começar por observar o contexto histórico das preocupações e críticas sociais na arte contemporânea em geral. De seguida, pretende-se olhar para estas inquietações, de um modo mais concreto, através do trabalho de Halilaj, no exemplo específico da sua mais recente exposição, no Museu WIELS, em Bruxelas, de 7 de Setembro de 2013 a 5 de Janeiro de 2014. Ao longo do artigo, em termos de método científico, percebe-se o uso do método narrativo (Boje, 2001), escolhido pelas características do trabalho do artista e para permitir uma leitura subjectiva e aberta, em vez de uma leitura dogmática. No entanto, para os objectivos deste texto, não há um capítulo dedicado à metodologia. O artigo conclui com uma breve reflexão sobre o possível papel social da arte contemporânea.

1. Contexto histórico no Kosovo: queda do Comunismo, dissolução do Socialismo, depois de 1989

Em 1945, depois da Segunda Guerra Mundial, a República Socialista Federativa da Jugoslávia foi formada enquanto Estado socialista dirigido por Josip Broz Tito. Tito diminuiu a influência dos dois maiores grupos étnicos da época, os sérvios e os croatas, para proporcionar uma maior representatividade para todos os outros, reforçando a diversidade étnica nos Balcãs. Tito desobedeceu a Stalin, escolhendo a sua própria visão de socialismo, independente dos parâmetros impostos pelos soviéticos no leste europeu, através das democracias-populares. Tito era reconhecido e respeitado pelo povo pela enorme valorização das diversidades étnicas que incluíam diferenças religiosas e idiomáticas (dois idiomas com alfabetos diferentes). Ao ignorar e desafiar as ordens de Hitler e, mais tarde, de Stalin, conseguiu manter a Jugoslávia em paz durante a Guerra Fria.

Depois da morte de Tito, em 1980, uma crise constitucional instaurou o nacionalismo em todas as repúblicas e províncias. A maioria albanesa no

Kosovo exigiu o estatuto de república enquanto que a Sérvia começou a exercer controlo sobre suas **províncias autónomas** e exigiu que **todos os governos fossem todos de um único partido político**. Com a morte de Tito, morreu também a defesa pela diversidade étnica nos Balcãs.

Em Janeiro de 1990, foi convocado o 14º Congresso Extraordinário da Liga dos Comunistas da Jugoslávia, composto, em grande parte, pelas delegações eslovenas e sérvias. A delegação sérvia, liderada por Milošević, insistiu em privilegiar a população mais numerosa, os sérvios. Os eslovenos, por seu lado, com o apoio dos croatas, propuseram uma reforma da Jugoslávia que daria mais poder às repúblicas, numa continuação do enfoque dado por Tito à diversidade cultural, mas foram derrotados na votação. Como resultado, as delegações eslovena e croata abandonaram o Congresso, e o Partido Comunista da Jugoslávia foi dissolvido.

Cerca de um ano e meio mais tarde, no dia 25 de Junho 1991, a Eslovénia e a Croácia declararam independência da Jugoslávia. Na Eslovénia, a Defesa Territorial Eslovena, uma organização paramilitar estabelecida na constituição de 1974, delimitou as fronteiras Jugoslavas com a **Áustria** e a **Itália**. Paralelamente, Milošević, presidente da Sérvia e Tudjman, presidente da Croácia, assinaram o acordo de Karadžorđevo que veio dividir a Bósnia (em emergente independência) entre sérvios e croatas. No mesmo ano, rebentou a Guerra de Independência da Croácia. Os sérvios étnicos criaram seu próprio estado, a República Sérvia da Krajina, em regiões maioritariamente habitadas por sérvios. A Croácia, negou-se a reconhecer tais entidades, e a guerra foi declarada entre a recém formada República da Croácia e os dissidentes servo-croatas.

No Kosovo, ao longo da década de 1990, a liderança da população albanesa adoptou **técnicas de resistência sem recurso a violência**. Em 1996, os albaneses radicais formaram o **Exército de Libertação do Kosovo**, que tomou medidas com uso de força e armas na província meridional da Sérvia. A Jugoslávia respondeu com uso indiscriminado de força contra populações civis, e originou a existência de muitos refugiados albaneses étnicos. Depois do fracasso da Conferência de Rambouillet no início de 1999, que pretendia estabelecer a paz entre os representantes da Jugoslávia, a OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) começou a bombardear a Sérvia e o Montenegro por cerca de três meses, até que o governo de Milošević retirou as suas forças do Kosovo. Desde Junho de 1999, a província tem sido governada por forças de paz da OTAN e, até 2003, também por forças militares da Rússia.

Depois de uma série de conflitos que se seguiram à Guerra de Independência Croata (1991-1995), à Guerra da Bósnia (1992-1995) e à Guerra de Kosovo (1998-1999), formaram-se sete países a partir da antiga Jugoslávia. O Kosovo é administrado pelas Nações Unidas, apesar de ter declarado unilateralmente a sua

independência em 2008. Estes conflitos de quase três décadas deixaram mais de 30.000 mortos e 10.000 feridos e marcaram o fim da Jugoslávia e das suas características culturais diversas, defendidas por Tito até à sua morte, em 1980.

2. A Arte Contemporânea e as suas preocupações sociais, uma contextualização histórica

A produção de arte é considerada um comportamento humano universal, inata à comunicação pessoal e interpessoal (Malchiodi, 2007). Em décadas recentes, os artistas têm vindo a alargar as fronteiras da arte, em tentativas de tocar a vida em diálogos entre o conforto do quotidiano e a estranheza do desconhecido e entre a observação analítica e a observação e acção críticas. O pluralismo de representações da arte e as suas interpretações neste processo de alargar fronteiras, tem como ponto comum a observação crítica e a tentativa de intervenção na sociedade e na sua cultura.

No Manifesto para uma Revolução Independente da Arte, assinado por André Breton e Diego Rivera (1938) (acredita-se que Trotsky e André Breton escreveram o Manifesto apesar de ter sido assinado por Rivera e Breton), sob os efeitos sociais do fascismo Alemão e do estalinismo Russo, defendiam que a arte só poderia ser revolucionária e ter um efeito na sociedade sendo independente de quaisquer construções sociais:

A verdadeira arte, que não se satisfaz em fazer variações de modelos existentes mas que insiste em expressar as necessidades interiores do homem e da humanidade no seu tempo — a arte verdadeira não pode não ser revolucionária, não aspirar a uma reconstrução radical da sociedade (Breton e Rivera, 1938).

O conceito de Breton e Rivera, quanto à independência da arte, afirmava então que a arte se for verdadeira, teria que ter um papel na cultura e na sociedade. O Manifesto opunha-se ao reacionário:

A arte revolucionária independente tem que juntar as suas forças para a luta contra a perseguição reacionária. Tem que proclamar alto pelo seu direito de existir. Uma união de forças deste tipo é o objectivo da International Federation of Independent Revolutionary Art (Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente) que acreditamos ser agora necessária à forma (Breton e Rivera, 1938).

O Manifesto teve seguidores como Herbert Marcuse que, nas suas cartas para os Surrealistas de Chicago (Marcuse, 1971), citou esta parte do Manifesto (Marcuse, 1971) para clarificar a sua posição de que a arte não é revolucionária

por fazer pedidos à classe trabalhadora e por juntar as massas para se manifestarem nas ruas. Para ele, numa sociedade capitalista, a classe trabalhadora seria sempre manipulada e, como tal, a revolução seria um trabalho da arte que poderia subverter a realidade instrumentalizada e dar poder à imaginação.

Nos anos 70, a relação da arte com a sociedade surgiu quase sempre conotada com o termo Escultura Social, um conceito inventado pelo artista alemão Joseph Beuys (1921 — 1986) com uma série de seminários públicos no início dos anos 70, a que chamou de "Energy Plan for the Western Man". O termo escultura social era dirigido a um tipo de arte que acontecia no domínio social e, para ser completo, precisava de participação de uma audiência (Kuoni, 1990). Beuys acreditava que os espectadores tornavam-se participantes e, assim, catalisadores para uma escultura social que transformaria a sociedade pela libertação da criatividade popular.

Nos anos 90, as referências ao papel da arte na sociedade surgiram quase sempre ligadas ao termo prática social. Este termo aparece repetido à exaustão em textos de artistas e críticos de arte contemporâneos nas suas reflexões sobre arte que pede participação do público. Acção, arte enquanto espaço público e arte enquanto interacção e participação tornaram-se ideias associadas ao termo.

No livro *Estética Relacional* (1998), Bourriaud observou a "arte enquanto lacuna social" (cf. citado Bishop, 2006: 160). Composto por uma colecção de ensaios, o livro de Bourriaud elevou uma então nova forma de produção artística, colocando o foco em trabalhos artísticos que tomavam como seu "horizonte teórico o mundo das interacções humanas e o seu contexto social em vez de uma afirmação de um espaço privado e simbólico" (Bourriaud, 1998: 14). Nesta colecção de ensaios, Bourriaud apresentou uma sustentação teórica para práticas de arte de artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, e Vanessa Beecroft que mostravam preocupações com o dia-a-dia e com comportamento humano e produziam espaços de convívio que encorajavam e forçavam relações inter-humanas e de comunicação (Bourriaud, 1998). Bourriaud defendeu que a arte relacional era um reinvestimento na prática artística enquanto meio de aprender a viver no mundo de uma melhor forma. Para Bourriaud, a arte relacional seria uma iniciativa para lutar contra os problemas da alienação e da normalização dos mundos moderno e contemporâneos. Segundo o autor, esta luta poderia ser facilitada com micro-utopias temporárias que promoveriam novos modelos de participação democrática (Bourriaud, 1998).

Muitas das exposições, dos textos e dos programas académicos feitos sob as ideias de prática social e estética relacional têm tentado encontrar raízes históricas paralelas, e muitos escolheram colocar a prática social ao lado da arte comunitária e de um novo género de arte pública. Experiências em alternativas — desde jardins comunitários iniciados por Museus (como o Tate Modern Community

Garden, Londres, 2001) a refeições comunitárias em espaço público (como o projecto “Há Mesa”, de Luísa Alpalhão, 2012) e publicidade gratuita para pequeno comércio (como o projecto “Shop Local”, de Bob and Roberta Smith, Londres, 2006) — tornaram-se uma forma e prática comum nas artes.

Num texto para Living as Form (2011), catálogo da exposição com o mesmo nome, a curadora Maria Lind descreveu prática social como

ao contrário dos seus predecessores de avant-garde como o Construtivismo Russo, o Futurismo, o Situacionismo, a Tropicalia, o Fluxus e o Dadaísmo, a arte com preocupações sociais não é um movimento artístico. Ao contrário, estas práticas culturais indiciam uma nova ordem social—modos de vida que enfatizam a participação, desafiam o poder e habitam entre disciplinas diversas como o planeamento urbano, o trabalho comunitário, o teatro e as artes visuais (Lind, 2011: 19).

Lind defende que os “artistas há muito que desejam que a arte entre na vida” (Lind, 2011: 21) enfatizando corelações entre arte, cultura, quotidiano e sociedade. No mesmo texto, Lind fala de uma arte com preocupações políticas. Há uma enorme variedade de projectos artísticos a mostrar um interesse sustentado em impacto, em termos sociais e políticos. Este interesse é demonstrado de maneiras diversas, desde passar uma mensagem de um modo analítico ou documental até pedir participação, que em alguns casos, significa tomar acções políticas (Lind, 2011).

Enquanto a esfera social continua a ser um tema recorrente na prática artística, a história da arte, os programas académicos, e os historiadores e críticos de arte, vêm urgência em compreender e localizar a fronteira da integração da arte na sua relação com o social (Larsen, 2011).

3. Petrit Halilaj, “Poisoned by men in need of some love”, ou como uma exposição de histórias conta a História social e política de um País

Petrit Halilaj cresceu nos momentos que seguiram a queda do Muro de Berlim, em 1989, e marcaram o que viria a ser conhecida como ex-Jugoslávia, pautados por conflitos étnicos, guerra, exílio forçado, corrupção e perda. Durante o conflito no Kosovo, viveu com a família num campo de refugiados. O corpo de trabalho de Halilaj reflecte uma visão crítica perante o seu contexto histórico e social.

Com uso recorrente a materiais como terra, borracha, madeira, animais e desenhos delicados, evoca um mundo pessoal ao mesmo tempo que revela as realidades de um mundo maior correspondente a uma esfera sociopolítica. A visão de Halilaj de casa e identidade nacional não é documental nem romântica mas também não é assumida e cruamente crítica. Habita subtilmente num território entre memória e presente, real e ficcionado, pessoal e experiência partilhada.

Na sua primeira exposição na Bélgica, e maior exposição individual até à data, sob o título "Poisoned by men in need of some love", a decorrer ao mesmo tempo que a sua representação no Pavilhão do Kosovo na Bienal de Veneza, Halilaj mostra a sua investigação contínua no Museu de História Natural na capital do Kosovo, Pristina, um museu notável e amado antes dos nacionalismos desintegrarem o que foi uma vez chamado de Jugoslávia. No WIELS, em Bruxelas, Halilaj apresenta uma grande e nova instalação composta por uma série de animais esculpidos a partir de animais empalhados em degradação profunda doados pelo Museu de História Natural da Pristina, um filme e um conjunto de documentos e fotografias. Há vários anos que Halilaj tem procurado perceber o destino dos animais empalhados que costumavam estar expostos no Museu.

Vários animais de diversas espécies entraram para a colecção do Museu de História Natural entre 1951 e 1971. O conteúdo da colecção, apesar de não corresponder na totalidade ao período de governo de quase 30 anos (entre 1953 e 1980) de Tito, demonstra muito dos seus interesses como a preocupação em mostrar a diversidade étnica do povo. Nesses anos, a instituição foi crescendo como um lugar apreciado pela população, com mais de 1 800 animais empalhados, incluindo 850 espécies de insectos, 27 espécies de peixes, 11 anfíbios, 20 répteis, 36 mamíferos, 577 animais com asas, e 49 esqueletos de outras espécies. A colecção incluía algumas espécies raras extraordinárias e uma mostra rica em vida animal apresentada em dioramas feitos manualmente ou em vitrines espalhadas ao longo do museu.

Com a queda do Comunismo e a dissolução do Socialismo depois de 1989, vieram o conflito étnico, as tensões culturais, e uma guerra civil que deixou o país, o seu povo e as suas instituições destruídos e imersos em caos. Quando a guerra acabou, surgiram novas prioridades para a nação. Em 2001, um decreto oficial ordenou que toda a colecção de animais do Museu fosse removida e armazenada de um modo arbitrário, em caixotes, sem quaisquer cuidados, em caves cheias de humidade, enquanto o Museu que os tinha albergado durante anos se tornava cenário para uma exposição de herança de tradição popular. O gesto foi demonstrativo de um esforço de mostrar um sentido claro de uma identidade nacional do Kosovo, de distingui-la dos seus vizinhos etnicamente diversos.

Antes de serem colocados em caves, os animais foram fotografados em cerca de oitenta imagens que documentam o último momento em que estavam intactos. Sujeitos a humidade e temperaturas não controladas, os animais da colecção ficaram destruídos.

Mais de uma década depois do final da guerra, o Kosovo (produto dos nacionalismos fragmentados da Jugoslávia) ainda luta por apresentar-se como uma entidade e identidade e por fazer paz com a sua história. Se o início da história



Figura 1 · (*Quattuor Bubo bubo*) (2013). Vista de instalação, “Poisoned by men in need of some love”, WIELS Contemporary Art Center, Bruxelas. Cortesia do artista, WIELS e Galeria Chert Berlin. Fotografia de Kristien Daem.

do museu reflectia a nação próspera do tempo em que foi construído, a sua presente história reflecte as consequências da guerra no país. Não foi por acaso que Halilaj escolheu este museu enquanto metáfora da identidade e das possibilidades de futuro do seu país.

Quando entramos na sala de exposições do WIELS, somos cumprimentados por um grupo de quatro mochos, castanhos, aparentemente feitos de terra, que nos observam de uma espécie de escadaria metálica na parede frontal. Ao nosso lado esquerdo, é difícil não notar a presença de um pequeno canário amarelo que se destaca por ser dos poucos elementos de cor que encontramos no espaço. Ao longo do espaço começamos por encontrar várias espécies de animais livres em posições observantes e dialogantes, depois vemos também vitrines vazias mas com vestígios de presença de animais que já lá estiveram encaixotados, pelas penas e pelo colados à madeira. Tanto os animais (ou os que restava deles antes de serem reinterpretados por Halilaj) vieram do mesmo Museu de História Natural da Pristina.

Uns animais parecem observar-nos com a devida distância, a partir do tecto, outros parecem estar à conversa, um pato com o pescoço encostado a uma



Figura 2 · *There I wait infinitely for the hurricane to come (with Anser anser)* (2013) Vista de instalação, "Poisoned by men in need of some love", WIELS Contemporary Art Center, Bruxelas. Cortesia do artista, WIELS e Galeria Chert Berlim. Fotografia de Kristien Daem.

Figura 3 · Vista de instalação, "Poisoned by men in need of some love", WIELS Contemporary Art Center, Bruxelas. Cortesia do artista, WIELS e Galeria Chert Berlim. Fotografia de Kristien Daem.

vitrine fechada parece tentar escutar o que se passará lá dentro. Um urso está deitado dentro de uma arca, como que a dormir.

As histórias possíveis multiplicam-se ao longo do espaço em que ficamos entre a surpresa e estranheza ao encontrar animais castanhos, feitos de terra e de dejectos, que, só depois de uma leitura atenta e de ver o filme do segundo piso, confirmamos serem os animais empalhados do Museu de História Natural. A escolha da terra para cobrir e refazer os animais não terá sido arbitrária nem inocente, remete para a guerra territorial que deixou o museu mas também o seu país e o seu povo em desgraça. Alguns detalhes no espaço não são visíveis num primeiro olhar, como os documentos museológicos de classificação em dois idiomas (Albanês e Sérvio) numa parede que parecem estar em espelho com os documentos da outra parede, nas mesmas cores de papel e tipo de letra. No entanto, numa das paredes só encontramos um dos idiomas, o Albanês, que passou a ser a única língua oficial depois da guerra, silenciando o Sérvio.

No final da sala, encontramos umas escadas estreitas de metal, apresentadas à entrada por um veado e habitadas na parte de cima por dois pássaros, que conduzem a um piso superior onde está o vídeo produzido por Halilaj como documento da abertura das caves. Depois de ver os animais na primeira sala, dispostos com base nas fotografias tiradas ao último momento antes da colecção ser escondida em caves, a sensação é uma mistura de surpresa com absurdo e afecto. Perante o vídeo, com três projecções em três paredes da pequena sala do piso superior, a sensação é diferente. Reconhecemos os animais da primeira sala, que poderiam ser apenas representações mas afinal são os animais de uma colecção que foi negligenciada e a sensação é uma mistura de tristeza, empatia e revolta.

Halilaj filmou todo o processo de abertura das caves, fechadas por mais de dez anos e de primeiro encontro dos técnicos e do primeiro diretor, hoje resignado a funções meramente administrativas, com a colecção arruinada. A tentativa de Halilaj de gravar e prestar homenagem à velha colecção aponta para as consequências das prioridades da nova nação de mostrar uma cultura à custa do silêncio de outra.

Ficamos com uma sensação de dor e de empatia por aquelas pessoas que vêm, como Halilaj, pela primeira vez, uma colecção em ruína. Naquele momento, a história da colecção e do povo são uma e a metáfora de Halilaj torna-se clara. O povo, tal como a colecção, foi negligenciado e silenciado, deixou de poder manifestar as suas diferenças em particularidades, à primeira vista simples, como a possibilidade de falar e escrever em dois idiomas.

Conclusão: o possível papel social da arte, uma breve reflexão

As perspectivas na história da arte em relação com o seu papel social formam



Figura 4 · Vista de instalação, "Poisoned by men in need of some love", WIELS Contemporary Art Center, Bruxelas. Cortesia do artista, WIELS e Galeria Chert Berlin. Fotografia de Kristien Daem.

uma panóplia diversa. Para nomear algumas, enquanto a UNESCO afirma que o que faz a arte contemporânea tornou-se dependente das ideologias e dos conflitos políticos (UNESCO, 1976), para Breton e Rivera a arte só poderia ser revolucionária e ter um efeito na sociedade sendo independente de quaisquer construções sociais (Breton e Rivera, 1938). A visão utópica de Beuys, nos anos 70, clamava por uma arte que, para ser completa, precisava de participação de uma audiência (Kuoni, 1990). Já para Bourdieu (1984), a produção de arte poderia ser observada como meio para exclusão. Uma visão posterior mostrava uma perspectiva diferente, e colocava a arte enquanto lugar de produção de encontros e relações sociais (Bourriaud, 1998).

Na senda para tentar perceber se a arte pode ter um papel de mudança social, é possível encontrar muitos textos críticos que defendem que a arte pode ter um papel na sociedade. Algumas referências, tanto de textos como de trabalhos artísticos, avançam que a arte não só pode como deve ter um papel social. Apesar de haver uma grande variedade de textos e trabalhos artísticos que defendem o papel activo da arte na sociedade, este papel não é sempre visto à mesma luz e usado da mesma forma. Enquanto alguns artistas preferem pedir a participação activa, que muitas vezes é **traduzida em acção política**, outros artistas, como Perit Halilaj, mostram-nos uma alternativa ao pedido de participação activa como o conhecemos. Sem pedir, directamente, acção, deixa-nos a reflectir, com um incómodo latente perante uma realidade social que demonstra problemas sérios.

As consequências de observar, de conhecer, de reflectir sobre um conhecimento visto à luz de uma observação que conta histórias reais e, no caso de Halilaj, a História de um povo, mantêm-se em aberto. Mesmo que não tenha mudado nada na realidade do público que viu a exposição no WIELS, mudou o microcosmos daquele Museu de História Natural. Naquele momento, em que abriram a colecção e perceberam a realidade, muitas conversas foram documentadas por Petrit que revelam uma reflexão profunda sobre os momentos que viveram e os que vivem. Poderá não ser uma mudança tão ambiciosa como uma revolução mas tem o valor de uma reflexão. O seu poder equivale ao poder que dá a quem nela participou e a quem a observa de decidir o que fazer com ela, seja a nível individual ou de grupo.

Referências

- Bishop, Claire (2006). *Participation* (*Documents of Contemporary Art*). London: Whitechapel Gallery editions.
- Boje, David (2001). *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. London: Sage.
- Bourriaud, Nicolas (1998). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses Du Reel edition
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard: Harvard University Press.
- Breton, André, Rivera, Diego (1938) *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*. [Consult. 20130831] Disponível em <URL: http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto.htm>
- Kuoni, Carin (1990). *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*. New York: Four Walls Eight Windows.
- Larsen, Lars Bang (2011). *The Long Nineties*. New York: Frieze, Issue 144. [Consult. 20130901] Disponível em <URL: <http://www.frieze.com/issue/article/the-long-nineties/>>
- Malchiodi, Cathy A. (2007). *Art Therapy Sourcebook*. New York: McGraw-Hill Professional.
- Marcuse, Herbert (1971). "The Movement in a New Era of Repression: An Assessment," *Berkeley Journal of Sociology*, 16 (1971-1972): 1-14. [pdf]. transcript of a speech delivered by Marcuse at the University of California, Berkeley, on February 3, 1971.
- Thompson, Nato, ed. (2011). *Living as Form. Social Engaged Art from 1991 — 2011*. New York: The MIT Press.
- UNESCO (1976). *Resolution 4.126 adopted by the General Conference at its nineteenth session*. Paris: UNESCO.

Propostas para "o centro do mundo": as pinturas de Ilídio Salteiro

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Estúdio. Artista Visual e professor universitário. Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

Resumo: Ilídio Salteiro apresentou, nas 32 salas do Museu Militar em Lisboa uma exposição de resgate. Elaboradas entre 2007 e 2013, as suas mais de 100 pinturas e objetos são uma proposta de interpretação da paisagem global, onde todos estamos incluídos, representados, e salvaguardados. No contexto desta exposição denominada "O centro do mundo" revisita-se a dialética da representação e da substituição, sob o signo da paisagem.

Palavras-chave: Ilídio Salteiro / Museu Militar / Paisagem / Centro do Mundo.

Title: *Propositions for the centre of the world: the paintings of Ilídio Salteiro.*

Abstract: *Ilídio Salteiro presented, on the 32 rooms of the military museum in Lisbon, a rescue exhibition. His corpus of more than a hundred paintings, prepared between 2007 and 2013, is an interpretation proposition of the global landscape, which encompasses us all, included, represented, and safe kept. On the context of this exhibition, entitled "The centre of the world," the dialectic of representation and substitution is revisited, under the theme of landscape.*

Keywords: *Ilídio Salteiro / Museu Militar / Landscape / Centre of the world.*

Introdução

Ilídio Salteiro (n. Alcobaça 1953) apresentou, em Lisboa, no espaço multi retórico do Museu Militar, em 2013, uma exposição invulgar. Mais que uma exposição, pode-se dizer que se trata de um conjunto de exposições, ocupando amplamente cada secção do museu, cada uma das muitas salas. Sobre as camadas históricas do edifício — antiga fábrica de canhões de D. Manuel — e sobre as suas narrativas museológicas modernas, foi possível a Ilídio Salteiro sobrepor, em percurso paralelo e inventivo, o seu projeto de 106 telas de "pintura instalada", em projeto artístico de grande fôlego.



Figura 1 · Ilídio Salteiro, 2013.
O centro do mundo. Aspecto de instalação
 no Museu Militar, Lisboa.

1. O centro do mundo é aqui

Nesta grande exposição, ao longo de mais de 30 divisões, toma-se todo o território do mundo como motivo e desafio de representação. Determina-se-lhe um ponto de ataque, um ponto de alavanca e assinala-se: “o centro do mundo é aqui.” Aqui, onde a palavra o diz, através de dísticos sóbrios. O centro do mundo é falado.

No centro do mundo a fala é de concerto e desconcerto: é uma fala que deseja ser, de utopia. Fala de resgate, fala de revolução, fala da Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo. Fala-se de cidadania, mas recusa-se a geografia política. Contraria-se os centrismos modernistas e as rotas económicas. O centro do mundo é onde *eu* penso o mundo, o centro do mundo é onde *eu* imagino o mundo (Figura 1). O centro do mundo manifesta-se *aqui*.

Este centro do mundo é uma pintura ou um local? Pode chover dentro de um quadro? Chove no centro do mundo?

Chove, segundo Dante, e na proposta *visibilidade*, de Italo Calvino (2006: 101):

Há um verso de Dante no Purgatório (XVII, 25) que diz. “Poi Piovve dentro a l'alata fantasia” (Chove dentro da minha fantasia) [...] a fantasia é um lugar onde chove lá dentro.

Chove como podia chover nas construções proto perspéticas de Giotto, traçadas no estuque fresco das paredes da capela Scrovegni, em Pádua. Salteiro cita-as também, com o prazer de as apresentar e de as referir (Figura 2). Salteiro abre janelas para a invenção, com uma intenção de resgate.

Giotto inventou uma janela e anotou que o céu era azul. O céu de Salteiro é a terra, às vezes molhada da chuva, com rios e lagos, olhada sempre de cima (Figura 3), quase como se o céu fosse um *mapa mundi*.

2. Ocupar o centro

Os mapas foram argumento e foram traçados no passado, por exemplo, pelos Oficiais da Armada Real Portuguesa Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens (1886a; 1886b). Os mapas que, depois da expedição de Angola à contra-costa, serão pintados de cor-de-rosa, e logo depois a vermelho.

Os mapas também podem ser mais ou menos rigorosos. Quanto maior for a sua escala, mais fidelidade encarnam. O mapa perfeito é um mapa de escala 1:1, que, na mesma escala que o real, a escala do idêntico, logo anula o que representa porque o substitui. No sonho do "conhecimento de si," do idêntico, a síntese absoluta é o fim da História (Hegel). Melhor que o mapa é o avatar na ultra alta resolução, em aparelhos onde o avatar só existe *ligado*.

A pintura de Salteiro também se apresenta como uma cartografia. Os mapas pintados em grandes suportes são grandes, alusivos a territórios verdadeiros, cartas militares, anotações de movimentos e posições, que justificam a e articulam uma "ocupação." A estratégia é a mesma do jogo de xadrez: ocupar o centro (Figura 4).

Ocupar o centro do mundo através da pintura.

3. Mapa e o rigor da ciência

Os mapas não são inocentes. Representam domínios onde se quer exercer passagem, ou se quer controlar, se quer construir, se quer designar, ou se quer destruir. Os mapas podem ser perigosos, mesmo nos sítios mais opostos. Representar a coisa, desenhar o ser, ter um mapa, pode ser proibido, ameaçador, transgressor.

No Iémen, até aos anos 80, possuir o mapa do próprio território era punível com a pena de morte, pena do castigo por "representar" (Shlain, 1999).

Nos EUA, o mapa em animação computadorizada, em representação 3D, torna-se o mais ameaçador. Em 2007, por exemplo, um estudante cria o mapa tridimensional do seu espaço escolar, um cenário 3D para aplicar no jogo *Counterstrike*, um jogo *shoot'em up*. O jovem é preso e expulso da sua escola (clementhighschoolmap, 2007).

Os mapas são uma das falas das ciências, uma fala sistemática, mas desenhada. Um mapa é também uma perspectiva onde o observador foi catapultado para um local aéreo. O mapa de Angelo Portulano (Itália, 1300) abre a janela da perspectiva, mas lá no alto, virada para baixo.



Figura 2 · Ilídio Salteiro, 2013. Ícone, da série “O centro do mundo.” Aspecto de instalação na sala manuelina no Museu Militar, Lisboa.

O mapa pode parecer rigoroso, até se fazer um outro, em escala maior. O território, em cartas militares, tem cada vez mais detalhes.

“O rigor da ciência” pode arruinar os objetos, como aponta o poema de Borges, de *O Fazedor*:

... Naquele império, a Arte da Cartografia conseguiu tal perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade e o mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Dadas ao Estudo da Cartografia, as gerações Seguintes consideraram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; não há em todo o País outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, IV, cap. XLV, *Lérida*, 1658.

— Jorge Luís Borges (1999a: 223)

4. Os mapas falam de mim

Os mapas de agora são rápidos e antecedem o real, quase como no Império de Borges. O ecrã do GPS anuncia com candura o local que se segue, e comenta que “está a circular em excesso de velocidade.” O aparelho calcula e gera pensamentos, gere a relação com o local, com *exatidão* e em tempo real.



Figura 3 · Ilídio Salteiro, 2013. Mapa, da série "O centro do mundo." Aspecto de instalação, sala da Grande Guerra no Museu Militar, Lisboa.

Figura 4 · Ilídio Salteiro, 2013. Stress, da série "O centro do mundo." Aspecto de instalação na sala da Europa, Museu Militar, Lisboa.

O mapa é hoje fluxo que antecede o real: é o “mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (Baudrillard, 1991, p. 8). No GPS, no lugar da minha posição está um avatar. E o mapa fala comigo.

No mesmo desértico Iémen onde os mapas eram banidos, hoje os *drones* que o sobrevoam calculam mapas em tempo real, e transformam figuras reais em mapas de *bits*. Atuam e liquidam sujeitos, primeiro no *bitmap* e, em simultâneo, no mapa real. Benjamin, em pé de página, esclarece que as grandes audiências correspondem ao olhar tecnológico:

Os movimentos das massas apresentam-se mais nitidamente, em geral, às aparelhagens do que ao olhar. Enquadramentos de centenas de milhares de pessoas apreendem-se melhor de uma perspectiva aérea. E mesmo que esta perspectiva também seja acessível ao olho humano, a imagem obtida pelo olhar não é passível da reprodução que a fotografia possibilita. Quer isto dizer que os movimentos de massas, incluindo a guerra, representam uma forma particular de correspondência do comportamento humano à técnica dos aparelhos (Benjamin, 1992: 111).

As máquinas de ocupação e de guerra, os sonhos da “metalização do corpo humano” (Benjamin, 1992) surgem nos mapas de Salteiro como anotações de movimentações táticas — os planos de batalha.

5. Regravar o Ícone, ou a substituição

Propõe-se, na exposição de Salteiro, nas salas dedicadas ao ícone, a encarnação revivida por cada um, sem misticismo nem mistério. Afirma o autor (Salteiro, 2013: 37): “se a um herói corresponde a imagem, e se afinal o importante é a sua imagem, por que não fazer-se primeiro a imagem e aguardar que posteriormente os heróis se abeirem dela e a incorporem?” O projeto é tornar acessível a dignidade do representado, de modo a que “os heróis de cada um” sejam “nós próprios” e assim, connosco e em cada um, *o centro do mundo*.

A proposta é aparentemente alegre e pós moderna, mas pode ser um pouco perversa. Elogia-se a tentação de “desencarnação,” ou melhor, de substituição.

No desafio do ícone pode estar uma paródia da imitação. Quando ao verdadeiro prefere-se o falso, à identidade o avatar, então, ao *eu* prefere-se o seu ícone. E as páginas de *facebook* preenchem muitos destes requisitos. Revisita-se Debord (1991, cap. 1) quando aponta que a crise não é dos significantes, mas sim dos seres vivos:

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (1991, cap. 1, §2).

As imagens especializaram-se na sua eficácia a servirem de relação entre as pessoas. Esta especialização é uma substituição, do ser pelo inerte. Uma separação da vida real:

A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autónomo do não-vivo (1991, cap. 1, §4).

A substituição tem como movimento completo a falsificação do corpo, “invertido como na câmara escura” (Marx e Engels 1976: 25):

No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso (1991, cap. 1, §9).

A mediatização torna-se o fim da economia das mercadorias, pacto de Faust onde as coisas valem mais que as pessoas:

No espetáculo da imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si mesmo (1991, cap. 1, §14).

O antídoto é proposto por Salteiro nas salas do *Stress*.

6. Stress e encarnação

O *stress* é definido por Salteiro como a possibilidade de criar, de pintar, de agir como artista. É o desafio feito a cada um dos presentes no Centro do Mundo, portadores de um exemplar dos Direitos do Homem. Em mesa / atelier podem fazer composições recorrendo a alguns carimbos. O desenho é autenticado e registado em livro, o seu possuidor produziu um original autêntico de Salteiro, e pode levá-lo consigo.

Convida-se o ser a regressar ao corpo e a voltar a ser um só.

7. O Museu apresenta um Museu

Mas numa sala específica do museu está presente o projeto mais desconcertante: o Museu. Este é um dos quatro trabalhos que Salteiro chamou “Designar”.

Designar I, corresponde a um trabalho de arte pública com pendões que sinalizam o exterior do Museu Militar e o nomeiam como Centro do Mundo. Designar II, corresponde a uma conceção gráfica de um panfleto, para distribuição gratuita durante a exposição, no



Figura 5 · Ilídio Salteiro, 2013. Stress, da série “O centro do mundo.” Sala D. José, Museu Militar, Lisboa

qual a Declaração Universal dos Direitos do Homem é o objeto que se se nomeia como Centro do Mundo, numa exaltação clara e óbvia do cânone da humanidade que se pretende ideal [...] Designar III, corresponde à construção de um Museu Módulo, industrialmente reproduzível, envolvendo arquitectura, propriedade industrial (ver anexo) e integrável em diversos ambientes, interiores e exteriores, apetrechado de meios de sustentabilidade que garantam um mínimo de manutenção. E finalmente Designar IV corresponde a este objeto-livro que acabou de ler [...] (Salteiro, 2013: 42).

O Museu foi concretizado e apresentado à escala, e foi registado pelo autor no Instituto Nacional da Propriedade Industrial, sendo um contentor destinado ao resgate e salvaguarda modular de qualquer espólio. Cada um pode ser um autor, um herói, um ícone. Qualquer um pode salvaguardar o espólio numa cápsula, onde se garante, como num dos planetas do *Petit Prince*, as “condições ideais para a conservação das peças colecionadas” possuindo ainda “um regulador de temperatura,” “um regulador de humidade,” “uma câmara de vigilância interna.” A câmara-cápsula possui ainda uma “área de circulação e de apoio que apenas possibilita o trabalho de uma pessoa” e está “equipada com secretária,” “cadeira” e “computador” destinados ao “estudo, análise e inventariação, das coleções ou dos acervos” (Salteiro, 2013: 46). Salteiro propõe um outro Museu Imaginário, algo diferente do de André Malraux.

8. Conclusão, cheia de stress

Aproximo-me do Museu de Salteiro como Bernardo Juan se aproxima do jovem Ireneo, no conto *Funes ou a memória*, de Borges e como ele penso: “agora chego ao ponto difícil da minha história” (1999b: 506):

Ireneo começou por enumerar, em latim e em espanhol, os casos de memória prodigiosa registados pela Naturalis historia: Ciro, Rei dos Persas, que conseguia chamar pelo nome todos os soldados dos seus exércitos; Mitridates Eupator, que ministrava a justiça nos doze idiomas do seu império; Simónides, inventor da mnemotecnia; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o que ouvira uma única vez.

Antes de ser derrubado por um cavalo, Ireneo era um desmemoriado como todos os outros: “dezanove anos tinha vivido como quem está a sonhar: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo” (Borges, 1999b: 506). Quando recuperou da queda, Ireneo passa a viver o presente com total nitidez e a recordar-se de tudo, memória e percepção infalíveis. Entrega-se não só à perfeição integral da dos sentidos como à análise integral de cada memória. Deixa de dormir, porque sonhar é distrair-se. Entrega-se à classificação de todas as entidades que se lhe depararam, uma a uma. O volume das suas memórias é esmagador: “à hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as recordações da infância” (1999b: 508).

Ilídio Salteiro descreve o Museu recorrendo às descrições e reivindicações do seu registo de Patente de Invenção Nacional nº 105835, registo vigente até 26-07-2031 (Portugal, INPI, 2013). O projeto de resgatar o mundo colecionado é, afinal, o projeto de guardar o mundo à escala de um para um, ou de localizar os centros do mundo e de guardá-los, junto com o seu colecionador, com o seu intérprete do centro do mundo.

O projeto de Ilídio Salteiro é um projeto de um monumento idêntico aos acidentes do mundo, onde tudo pode ser representado e centralizado. A sua língua é uma língua tão impossível como aquela em que existiria uma palavra diferente para cada coisa. O seu propósito é ser tão real quanto o real, e ir mais longe do que o idêntico. Resgatar o idêntico, o representado, salvaguardá-lo de ser esquecido. Mas não é já a representação uma salvaguarda do esquecimento? Um primeiro Museu?

O projeto de Salteiro é militar e global: as armas são os sonhos onde chove. Trata-se de propor uma paisagem do tamanho do mundo, incluindo nela própria os dispositivos de geração de novas representações, as suas novas paisagens, os seus novos centros do mundo. Inclui e regista os seus novos autores, os que aderiram ao *stress*, ao desafio de serem eles mesmos os autores.

Tudo feito, há que salvá-lo, num dispositivo real ou, pelo menos, patenteado. Ilídio Salteiro propôs-se uma tarefa que tem uma outra paisagem inserida na primeira, como descreve Jorge Luis Borges no *Epílogo de 1960 a o Fazedor* (Borges, 1999a: 231):

[...] a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navas, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto.

Referências

- Baudrillard, Jean. (1991) *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 972-708-141-X
- Benjamin, Walter (1992) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In "Sobre arte técnica, linguagem e política." Lisboa: Relógio d'Água.
- Borges, Jorge Luís (1999a) "Do Rigor em Ciência", In *O Fazedor*, In *Obras completas II (1952-1972)*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 223. ISBN 972421897x
- Borges, Jorge Luis (1999b) "Funes, ou a memória." In *Obras completas I (1923-1949)*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 503-509. ISBN 9724217922
- Calvino, Italo (2006) *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema. ISBN 9726953545
- Capelo, Hermenegildo & Ivens, Roberto (1886a) *De Angola á Contra-Costa: Descripcao de uma Viagem Atravez do Continente Africano*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional [Consult. 18 outubro 2013] Disponível em <http://archive.org/download/deangolacontraco01cape/deangolacontraco01cape.pdf>
- Capelo, Hermenegildo & Ivens, Roberto (1886b) *De Angola á Contra-Costa: Descripcao de uma Viagem Atravez do Continente Africano*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional [Consult. 18 outubro 2013] Disponível em <http://archive.org/download/deangolacontraco02cape/deangolacontraco02cape.pdf>
- Debord, Guy (1991) *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Relógio D'água,
- clementhighschoolmap (2007) *Imagens* [Consult. 2013-10-17] Disponível em <http://www.flickr.com/photos/8082096@N02/>
- Hegel, Georg (1992) *A fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Vozes.
- Marx, Karl (1990) *O Capital: Crítica da Economia Política*. Vol. 1. Moscovo, Lisboa: Progresso, Avante!
- Marx, Karl e Engels, Friedrich. (1976) *A Ideologia Alemã*. Vol 1. Lisboa: Presença.
- Portugal, INPI (2013) *Patente de Invenção Nacional N° 105835: Sistema Modular para a Conservação de Obras de Interesse Artístico ou Cultural*. Documento PDF. Consult. 2013-10-17] Disponível em <http://servicosonline.inpi.pt/pesquisas/GetSintesePDF?nord=3577086>
- Salteiro, Ilídio (2013) *O Centro do Mundo*. Lisboa: autor. ISBN: 9789899847507.
- Shlain, Leonard (1999) *The Alphabet Versus the Goddess*. NY: Penguin. ISBN-13: 978-0140196016.

La infinita resignificación del paisaje en la fotografía

CARLOS TEJO VELOSO*

*Par académico externo da Revista Estúdio. Artista Visual e professor universitário. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

AFLIAÇÃO: Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes. 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: deph08@uvigo.es

Resumen: El presente artículo analizará la simbiótica relación entre paisaje y fotografía centrando la atención en los cambios de significado y de valor que el paisaje sufre durante los episodios clave de la evolución del medio fotográfico.

Palabras clave: paisaje / fotografía / usos de la fotografía.

Title: *The endless meanings of landscape in photography*

Abstract: *The present article is focused on some key moments of the symbiotic relation between the landscape and photography, mainly on the instances of relevance change of landscape.*

Keywords: *landscape / photography / uses of photography.*

Introducción

Desde el poético y ya legendario paisaje urbano de Niépce hasta los sugerentes horizontes de Sugimoto, la fotografía construye el paisaje con un deseo múltiple, siempre atenta a su contexto y dialogando con las grandes posibilidades expresivas que el propio paisaje ofrece en cada momento. Lejos de un análisis basado en lo que se ha dado en denominar los *géneros de la fotografía* nos interesa analizar la continua resignificación del paisaje en los distintos comportamientos del acto fotográfico e intentar traducir los diferentes mensajes que se esconden tras la imagen que nos devuelve la cámara. Dado el lógico límite en la extensión de este artículo y la amplitud de la temática, hemos acotado en base a cuatro pilares fundamentales que sostienen la fecunda relación entre fotografía y paisaje: el discurso de lo real, un reflejo subjetivo de lo social, una práctica que se expande y la hibridación con el arte contemporáneo. Metodológicamente, optaremos por una línea de investigación multidisciplinar e inclusiva que sepa valorar la influencia de las distintas parcelas del saber a la hora de interpretar el significado de la práctica fotográfica. Somos conscientes que no podremos

detenernos con la meticulosidad que la temática requiere y confiamos que este escrito se entienda como una modesta aproximación a la larga, compleja y prolífica simbiosis entre paisaje y fotografía.

1. El discurso de lo real

A partir del preciso momento en que la imagen puede ser fijada, la fotografía ha estado sometida a importantes cambios que han determinado profundamente su funcionalidad y significado. Estas ágiles metamorfosis en su uso y su valor han discurrido paralelas al devenir socio-económico y político de una sociedad fascinada por los avances técnicos, una sociedad que demandaba de la fotografía puntos de enfoque disímiles y, podríamos decir, antagónicos. Desde su descubrimiento, esta poliédrica manera de asimilar lo fotográfico nos descubre un paisaje que -tanto en oxigenados entornos naturales como en ajetreados contextos urbanos- se presenta como un fiel protagonista. Estas cartografías discurren paralelas a la evolución de la práctica fotográfica y junto a ella describen una compleja red de usos, intenciones y maneras.

En este complejo devenir, la fotografía — sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX — se asimilaba como un medio fiable para conocer el mundo. Este certificado de veracidad, demolido con posterioridad por expertos procedentes de campos como la sociología (Bourdieu, 2003) o la crítica (Dubois, 1999), fue interesadamente utilizado por el paisaje fotográfico. El público percibía lo fotográfico como una verdad incuestionable y otorgaba a esta práctica valores casi mágicos dejando a la tradicional representación pictórica definitivamente obsoleta (Bazin, 2001). Paralelo al gran desarrollo del medio en estas primeras décadas, el paisaje fotográfico experimenta un auge sorprendente. China, Egipto o Grecia viajaban ahora en los bolsillos de las clases adineradas. Estas imágenes saciaban un ávido interés por conocer pero también constituían un símbolo de poder que, de manera sutil, consolidaba el dominio de un *mundo técnicamente desarrollado* que conquistaba lugares haciendo un *click* en la cámara fotográfica. Este nuevo y particular *imperialismo* descubrió cartografías desconocidas afianzando una idea de un planeta plural y en continua expansión. Atendiendo a este *descubrir* y *fundar*, importantes fotógrafos han asimilado el paisaje como centro de su trabajo inmortalizando maravillosos parajes desérticos, grandiosos monumentos o acercando formas de vida que, para el espectador occidental, resultaban exóticas y lejanas. Autores como Francis Frith, Los hermanos Adbullah, Felice A. Beato o Timothy H. O'Sullivan son una buena muestra de ello.

Sincronicamente a este interés por lo inabarcable, la cámara registró también el escenario del horror y la devastación que deja la guerra. Comenzando

con la Guerra de Crimea (1853-1856) y siguiendo con la Guerra de Secesión de Estados Unidos (1861-1865) los paisajes de destrucción y muerte fueron también de interés prioritario para el objetivo. Poéticas imágenes como "The valley of the shadow of death" de Roger Fenton o duros testimonios como "A harvest of death" de O'Sullivan abrieron nuevas perspectivas para el paisaje en la fotografía y fueron la antesala del extenso y cruel archivo que nos dejarían las dos grandes contiendas mundiales que, por otro lado, tanto han contribuido al desarrollo y consolidación del medio fotográfico. En este preludeo, la fotografía comienza a funcionar como un reflejo subjetivo de lo social presentándonos nuevos paisajes humanos donde el documento y su pretendida objetividad van a jugar un papel fundamental.

2. Un reflejo subjetivo de lo social

La fotografía se desarrolló paralelamente al auge de las grandes ciudades donde crecía la modernidad. Esta vinculación, más intensa a finales del XIX y durante la primera mitad del XX, conforma una triada inseparable: *fotografía-ciudad-modernidad*. Serán estos tres ejes los que justifican la proliferación del paisaje urbano en este periodo y su estrecha relación con la fotografía entendida como testimonio. Sin embargo, se produjeron diferentes maneras de acercarse al acto fotográfico que, a su vez, nos ofrecieron diferentes enfoques del paisaje. Concretamente, tras la exposición del *Cámara Club* de Viena en 1888, el pictorialismo origina formas nuevas que vindican la fotografía como arte y que traslucen difuminados y románticos espacios naturales. Dos décadas más tarde, en franca oposición al pictorialismo, nace en Alemania la *neue sachlichkeit*. Esta *nueva objetividad* dirigirá el objetivo hacia fríos paisajes geométricos, aparentemente despojados de emoción. Desde el constructivismo, autores como el ruso Aleksandr Rodchenko construyen un paisaje que se conforma en base a un juego de líneas violentas, de encuadres picados y de dramáticos contrastes entre las luces y las sombras. La *straight photography*, término ya acuñado en 1904 por el crítico Sadakichi Hartmann, compone un paisaje con pretensiones de objetividad y con gran preocupación formal.

Junto a estos y otros istmos, una imperativa necesidad de inmortalizar lo que podríamos llamar paisaje de lo social, se convierte en común denominador. Así, independientemente de la corriente fotográfica y de la época en la que desenvolvesen su trabajo, el paisaje (crítico en muchas ocasiones) es referencia central en la obra de grandes artistas como Hippolyte Bayard, Henry Fox Talbot, August Riis, Eugene Atget, Lewis Hine, Brassai, Dorothea Lange o Ansel Adams entre muchos otros. Ya avanzado el siglo XX la fotografía mantiene su evolución ascendente y observamos que la obsesión por atrapar la realidad



Figura 1 · Fotografía de Dorothea Lange,
Tractored out, Childress County, Texas, 1938.

se consolida. Hacen su aparición imágenes cargadas de simbolismo, un paisaje múltiple que muestra marcadas diferencias de clase, lo cotidiano e incluso lo que una conservadora sociedad consideraba inaceptable. La cámara pretende ser, una vez más, reflejo de lo real y captar ese crucial *momento decisivo* defendido, años más tarde, por el excelente fotógrafo francés Cartier Bresson. Sin embargo esta práctica documental dibuja casi siempre paisajes matizados por la mirada del fotógrafo, paisajes cargados de una subjetividad que nos recuerda la escasa neutralidad del acto fotográfico (Benjamin, 2004). Este tipo de paisaje crecerá junto a la asunción de la imagen como documento objetivo de la realidad; dogma que coincidiendo con una tardo-modernidad será inteligentemente desmontado por, entre otros autores, Allan Sekula (Sekula, 2004) y Martha Rosler (Rosler, 2004). Hasta mediados del siglo XX, la fotografía se expande a una velocidad vertiginosa y tras las dos guerras mundiales el medio experimenta un crecimiento imparable. Con la llegada de la televisión el uso de la imagen fotográfica se diversifica: el *flâneur* de Baudelaire abandona las calles y empieza a inmiscuirse en otros territorios antes insospechados para el medio.

3. Una práctica que se expande

El alud de imágenes en prensa provocado por las dos guerras mundiales, las revistas especializadas como *Life*, agencias como *Magnum*, la popularización entre las clases medias y los avances en la técnica convirtieron a la fotografía en

el instrumento preferido a la hora de conocer los diferentes paisajes políticos, sociales y humanos de nuestro mundo. Pensemos que antes de la entrada en los hogares de los medios de información audiovisual, la fotografía -que no el cine más ligado al entretenimiento- funcionaba como la única ventana abierta al exterior. En la primera mitad del siglo XX, el reportaje fotográfico para la prensa y su aproximación al paisaje experimenta un crecimiento sorprendente. En este sentido, recordemos el trabajo de autores tan representativos como William Eugene Smith, Werner Bischof o Cartier Bresson. Sin embargo, resulta interesante advertir que el fotógrafo de prensa es un elemento más en una cadena de manipulaciones guiado por los intereses políticos de sus superiores que contribuyen a crear un mensaje codificado de antemano. Al igual que un *voyeur*, se escuda detrás de su cámara sin tratar de buscar algo más interesante que una impactante instantánea. El propio paisaje se convierte entonces en algo modelado, superficial, una trampa que se aleja radicalmente de otros valores como el rigor, la objetividad, la pluralidad de análisis o la sinceridad. No obstante, el *mainstream* no interpretará las imágenes de este modo y tras la aparente objetividad del medio, el público aceptará estos paisajes como perfectamente legítimos.

A pesar de estas observaciones, la irrupción masiva de la fotografía en la prensa escrita también alimentó factores como los canales de difusión, el estilo del autor o determinados intereses políticos. Estos elementos se convertirán en activos agentes transformadores de lo que hasta entonces parecía un axioma inalterable. Un conjunto de interferencias, nos advierten que la fidelidad entre fotografía y realidad empieza paulatinamente a perder vigencia al tiempo que desde plataformas como el arte conceptual o la performance se buscan nuevos caminos para lo fotográfico.

3. la hibridación con el arte contemporáneo

La fotografía entendida como parte sustancial del proceso artístico actual se alejará de todos aquellos géneros a los que tradicionalmente ha estado asociada proponiéndonos un ejercicio creativo fuera de la pureza que durante décadas predominaba en su carácter *indicial*. Así, una incipiente posmodernidad norteamericana vindicará la fotografía como un soporte cardinal del dinámico arte del momento. De este modo, la manipulación del paisaje de Richard Long, los poéticos caminos de Hamish Fulton o las inquietantes gasolineras de Edward Ruscha, empiezan a debilitar los privilegios de un obsoleto medio fotográfico y proponen un enérgico cambio dentro de un cuestionamiento global de las disciplinas tradicionales de la producción cultural. Esta intención, visible ya en el comienzo de los años sesenta, estaba impulsada por una revolucionaria actitud de los propios productores que actuaban al margen de los grandes respaldos



Figura 2 · Fotografía de Bernd and Hilla Becher, *Reed & Herb Coal Co.*, 1975.

Figura 3 · Fotografía de Andreas Gursky, *Paris Montparnasse*, (Detalle), 1993.

institucionales. La fotografía comienza entonces a ser *impura* y abandonando una ortodoxa definición propuesta a través de posiciones como las sustentadas por Beaumont Newhall, Edward Steichen o Jhon Szarkowski, buscará otras vías de expansión renunciando a su carácter dócil para convertirse en un activo agente modificador. Reflejando esta dinámica, nos encontraremos con un nutrido grupo de creadores que, sobre todo desde Estados Unidos y determinadas capitales europeas, compartirán un espíritu que de un modo unánime propone: recontextualizar en su propia producción cultural el creciente protagonismo de la imagen, incorporar nuevos procesos dentro de una anquilosada producción artística, plantear la fotografía no ya como puro registro documental sino como parte imprescindible de la obra y rechazar determinados modelos de comportamiento fotográfico surgidos principalmente en la primera mitad del siglo XX.

Dentro de esta manera de entender lo fotográfico el paisaje atiende ahora únicamente a la subjetividad del creador. Desde el juego con el tiempo y el archivo que nos proponen Bernd y Hilla Becher, la dura cotidianidad que destilan las arquitecturas de Andreas Gursky o la irónica crítica social que destilan los turistas de Martin Parr, el paisaje encuentra, en este nuevo uso de la fotografía como herramienta de la creación, direcciones múltiples y polimórficas. El axioma de lo verdadero queda ahora definitivamente desmontado. Se abren un sinnúmero de posibilidades para mostrar un paisaje que ya no debe ser fiel a la ilusión de la realidad y que podrá dibujar sin fronteras todos los intereses del sujeto creador que, en la práctica artística contemporánea, sólo responde a sus apetitos.

Referências

- Bazin, André (2001). "Ontología de la imagen fotográfica". En, *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, Walter (2004) *Sobre la fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos,
- Bourdieu, Pierre (2003) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Rosler, Martha (2004) "Dentro, alrededor y otras reflexiones sobre fotografía documental", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sekula, Allan (2004) "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación". En, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Mónica Mendes e o projeto ARTiVIS: as artes digitais e o ativismo pela natureza

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Estudio. Artista Visual e professor universitário. Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

Resumo: Os projetos interativos ARTiVIS, de Mónica Mendes (Portugal) atualizam as instalações na hibridez com o ativismo, a sustentabilidade e a arte de intervenção. Os projetos B-Wind!, Hug@ree e Play with Fire apontam uma substituição do corpo humano, para resgatar os outros corpos, os das árvores.

Palavras-chave: Arte digital / ARTiVIS, Mónica Mendes / Sustentabilidade / Design.

Title: *Mónica Mendes and the ARTiVIS project: the digital arts and nature activism*

Abstract: *The ARTiVIS interactive projects, by Mónica Mendes (Portugal) are an update to installations on the hybrid border with activism, sustainability and intervention art. The projects B-Wind!, Hug@ree and Play with Fire show a replacement of the human body, a replacement in order to rescue some other bodies, the trees.*

Keywords: *Digital arts / ARTiVIS / Mónica Mendes / Sustainability / Design.*

1. Introdução

Mónica Mendes (n. Angola, com nacionalidade portuguesa) formou-se como designer de comunicação, na FBAUL, tendo depois vindo a especializar-se no campo das tecnologias multimédia a nível de mestrado e doutoramento. Como resultados das suas pesquisas desenvolveu dispositivos interativos e ambientes digitais que se caracterizam por associar as ferramentas multimédia ao ativismo ambiental.

Mónica Mendes parte da recordação de infância, numa pequena aldeia de Maçal do Chão (Celorico da Beira, Guarda, Portugal) onde testemunhou alguns fogos florestais. Um deles, particularmente destruidor, incendiou as noites e marcou-se para sempre na sua memória: as árvores com dezenas de anos,



Figura 1 · Maçal do Chão, Quinta de Santo André depois do incêndio de 1994. Fonte: Mendes (2012).

Figura 2 · Maçal do Chão, Quinta de Santo André. Em 2012, apresentando a reflorestação 18 anos depois do incêndio. Fonte: Mendes (2012).

em terrenos da família, a serem transformadas, em festim noturno, em tições acesos e, no dia seguinte, em cadáveres de árvores hirtas e negras. Passariam muitos anos até as árvores poderem nascer de novo: castanheiros, pinheiros, nogeiras, carvalhos...

Nas suas intervenções, Mónica Mendes é exemplo de uma ramificação do design atual, o design com consciência social, onde a intervenção junto de populações e de alvos, e a potenciação de relações é um suporte para o projeto. Os projetos de instalações interativas que tem vindo a apresentar, como B-Wind!, Hug@ree e Play with Fire integram o seu compromisso pessoal de abraçar a paisagem.

2. Artes eletrónicas e sustentabilidade

As artes eletrónicas cedo tomaram o tema da sustentabilidade e inspiraram vários coletivos de intervenção. Neste campo de hibridismo entre a arte e o

ativismo social sucede os artistas assumirem um terreno misto onde a convivência entre grupos formais e informais, sejam *hackers* ou cientistas, desempenha um papel agregador de círculos de conhecimento e de aglutinação de competências. Constituem pequenas equipas, que procuram produções alternativas e originais, onde os saberes podem ser distribuídos entre cada um, e que se interagem em sítios tão diversos como fóruns e eventos especializados, ou em plataformas multidisciplinares de exploração tecnológica ou disseminação de investigação.

Mónica Mendes situa-se, dentro das artes eletrónicas, num ativismo para a sustentabilidade, evidenciando nos seus trabalhos uma preocupação global com o despertar de consciências, a par da pro atividade na prevenção ecológica. Os seus trabalhos exploram os ambientes digitais aproveitando as janelas de atenção que as tecnologias e os ambientes imersivos podem criar na interpelação da consciência dos participantes espectadores.

Podem ser apontados alguns artistas e criadores, digitais ou não, que se debruçam sobre sustentabilidade e que mais marcadamente influenciaram a autora (Mendes, 2012). São os casos de Terry Irwin, da área do design ecológico (diretora da school of design, Carnegie Mellon, EUA), de Bruce Mau (2013), designer, com propostas provocadoras, como o *Incomplete Manifesto for Growth* (1998), ou a proposta *Massive Change, Institute without Boundaries* (2004) – que coloca ao designer o desafio de ser um interveniente do lado da solução, colocando em cima da mesa o futuro global do design no contexto da desigualdade e da sustentabilidade. São igualmente autores de referência, neste campo, Naomi Klein (1999), e o livro *No Logo*, ou John Thackara (2005) e a obra *In the Bubble*. Thackara é também organizador dos eventos *The Doors of Perception*, e responsável por diversos simpósios internacionais sobre design e sustentabilidade. Estes autores apontam, em termos gerais, e com muita eficácia, que a responsabilidade social não impede o desenvolvimento tecnológico e a inovação, lançando chamadas para mudanças de comportamento e de estilos de vida.

Mónica Mendes (2012) refere ainda artistas de outras áreas, como Brenda Laurel (1991), que pesquisa e propõe design de interfaces de um ponto de vista performativo, ou ainda Gabriela Albergaria, artista visual com instalações onde as árvores pontuam uma perspetiva ecológica.

Butterfly Hill (2000) também é uma referência no ativismo ambiental mais próximo da ação pessoal. Julia Butterfly Hill passou 738 dias, entre 1997 e 1999, e sem interrupção, no alto de uma sequoia de 55 metros e 1800 anos de idade, para a salvar do abate por uma companhia madeireira. O sucesso de Julia serve de prova para o facto de estar ao alcance de qualquer um uma ação que faça a diferença.

Com um componente tecnológico, Mónica Mendes refere as instalações de



Figura 3 - Camille Utterback & Romy Achituv, *Text Rain*, 2009. Instalação interativa.

Victoria Vesna (ex. *Another Day in Paradise*, de 1993, *Blue Morph*, de 2010) assim como a dupla francesa Scenocosme (Gregory Lasserre e Anais met den Ancxt) com as instalações sonoras de plantas reais, em *Uncontainable* (2011).

A programação informática também é uma área para esta exploração, podendo apontar-se em particular os projetos de programação criativa ou generativa de John Maeda (*Nature*, de 2004), Casey Reas (*Processing*, de 2007, ou *TI*, de 2008), a que se juntam artistas-cientistas, como o casal Christa Sommerer e Laurent Mignonneau (*Interactive Plant Growing*, 1997), ou Camille Utterback (*Text Rain*, com Romy Achituv, de 2009) (Figura 3). Conjugando a interatividade *online* com a robótica será de referir ainda percursos como *Telegarden*, de Ken Goldberg & Joseph Santarromana (1995) na University of Southern California.

3. O projeto ARTiVIS

O projeto ARTiVIS, de Mónica Mendes, desenvolvido em equipa multidisciplinar/em conjunto com Pedro Ângelo, Nuno Correia e Valentina Nisi, integra três dimensões. O interface *web*, uma proposta de *kit* faça você mesmo, e alguns projetos de instalações interativas.

O interface *web*, de vídeo *streaming online*, permite acompanhar florestas em tempo real. Inclui-se também o suporte para exploração de interações e explorações artísticas, processadas à distância.

Os protótipos para um *kit* de um dispositivo de vigilância de fogos florestais é uma proposta DIY (*Do It Yourself*) composta por *webcam*, comunicação sem fios, microcontrolador, sensores. O *kit* é de utilização constante nos projetos ARTiVIS.

As instalações interativas *B-Wind!*, *Hug@ree* e *Play with Fire*, caracterizam-se por se tirar amplo partido das plataformas anteriores, conjugando-as com situações de eventos.

A instalação *B-Wind!* é um ambiente interativo onde o visitante utilizador pode agir como se fosse um agente natural incorpóreo: o vento. O movimento do visitante produz efeito em tempo real sobre árvores reais, colocadas no exterior, com todas as



Figura 4 · Mónica Mendes, Pedro Ângelo e Nuno Correia, instalação *B-Wind!* 2010

Figura 5 · Mónica Mendes, Pedro Ângelo e Nuno Correia, instalação *Hug@ree* 2011

variantes de direção e intensidade. As imagens em *streaming* sofrem uma distorção com efeitos visuais estabelecendo pontes entre a consciência e a natureza.

O projeto *Hug@ree* é um sistema que combina a tatilidade sobre árvores reais com computação sobre os dados que o utilizador imprime sobre a árvore, abraçando-a. Um dos resultados é a povoação de um ambiente *online* com vídeos dos diversos utilizadores, que, ao sobreporem-se, se agitam como as folhas de uma árvore, no ecrã.

A instalação *Play with Fire* parte de um começo, onde o utilizador, com o seu movimento, provoca o incêndio virtual de uma floresta. A programação generativa cria a ilusão sobre imagens em tempo real. Depois o utilizador é “penalizado” pelo tempo de espera até à reflorestação apagar os seus vestígios, e até o processo poder reiniciar-se, recebendo o utilizador informações realistas e complementares acerca da regeneração da floresta através do seu telemóvel.

4. Pós modernidade e questões morais

O trabalho de Mónica Mendes interpela e questiona as fronteiras das escolhas e as margens de opção, dentro de uma discussão que se pode tornar mais abrangente, sobre os temas da pós-modernidade. A era é tecnologicamente avançada, mas massivamente desequilibrada: a maioria do globo sofre desequilíbrios



Figura 6 · Mônica Mendes, Pedro Ângelo, Valentina Nisi e Nuno Correia. Instalação *Play with Fire* 2012.

e carências fundas. Com a desregulação mundial do comércio também os impactos económicos sobre o ambiente parecem desregulados.

Haverá escolha? O problema é bem mais complexo. A economia e sociedade têm vindo a assumir uma dinâmica global, fazendo com que os grupos de indivíduos, grandes ou pequenos, se comportem de modo embocado e independente do que queiram ou não queiram realmente fazer. Não é uma questão de manipulação política: é que a lista de escolhas se encontra limitada ao campo dos possíveis. Tolhido pelo gigantismo da sobrevivência, o mundo real, subdesenvolvido, não emancipado, acrítico, é conservador nos hábitos e nos consumos, e francamente destruidor.

Este é o “colapso da legislação ética” (Bauman, 2007: 51): para as novas multi-dões, “para estes muitos, os princípios éticos não se desvaneceram, simplesmente nunca estiveram em primeiro lugar.” Talvez o problema devesse estar no desafio atual para a “qualidade de vida,” que veio substituir o anterior paradigma da “sobrevivência” moderna. Sabemos que as respostas não são absolutas, e que é necessário deixar todas as opções em aberto: a “qualidade de vida” convive com o seu maior inimigo: a indeterminação, a recusa da universalização, o abandono dos paradigmas. O obrigatório deu lugar ao optativo. A identidade passará a ser também uma opção.

Esta é uma descrição breve de uma identidade em crise, que sente a *definição* como uma ameaça, e a *fragmentação* como o estado físico de um “mal-estar” que acelerou, da experiência demorada de um peregrino medieval para a total substituição do ser no *zapping*.

A personalidade foi privatizada — retirada da moldagem pública, passou a viver em apartamentos, dentro da “espiral do silêncio” (Noelle-Neuman, 1995). Já não há um vigilante, um agente burocrata distópico e espetacular: cedeu lugar a um outro talvez mais perigoso:

O indivíduo é o seu próprio guarda e professor — ou, invertendo o dizer de Blanchot: hoje,

todos são livres, mas cada um é livre de no interior da sua própria prisão, a prisão que ele próprio ou ela própria constrói (Bauman, 2007: 119).

O esforço da vigilância desloca-se para fora dele próprio na substituição total da identidade. O corpo é algo a ser gerido.

Na gestão dos corpos pontificam os média. E os meios de comunicação tornam-se o agente editorial da realidade: a violência encenada, dos conteúdos, é sempre mais “perfeita” que a violência real noticiada.

A estética da virtualização preside às novas formas de guerra: a guerra sem autor corpóreo, guiada à distância, por banda larga e muito precisa. Com semelhanças com um MORPG (*Massive Online Role-Playing Game*), que se deseja que seja *Full HD*.

Conclusão: o não real como critério?

O critério do real esconde-se na prisão fragmentada da vivência pós-moderna: o corpo passa a ser uma ocupação — um verdadeiro objeto. É esta propriedade privada, a última das privatizações, que tem de...

...flutuar na corrente das sensações, de ser capaz de se entregar sem reserva a experiências irrefletidas de prazer, mas o “proprietário” — e treinador — do corpo, que “está dentro” do corpo na ocasião da experiência e só pela força da imaginação é possível “desligar” do corpo, tem também de gerir a sua flutuação e abandono, de avaliar e medir, comparar, classificar em termos de qualidade... (Bauman, 2007: 124)

É um caminho de objetivação, de substituição perfeccionista: o corpo ficará mais perfeito quanto mais afastado estiver do que somos realmente. Haverá corpo num incêndio?

Para além da literalidade do abraçar uma árvore, na instalação interativa *Hug@tree*, enuncia-se a sua própria contradição, a contradição deste tempo: a árvore é abraçada com a expectativa de uma interação eletrónica, a expectativa de se substituir por uma gravação, dentro da lógica do dispositivo em tempo real. Mas a substituição não acontece aí: ela já existia em todos os presentes.

Alguns de nós tentam que sejam as árvores as últimas a serem realmente substituídas pela destruição, ora de modo mais duro (e simples) como Julia Butterfly Hill, ora de modo mais *user friendly*, como Mónica Mendes.

Este é um desafio para uma outra representação, um novo resgate, que é afinal antigo: a *encarnação*.

Referências

- Bauman, Zygmunt (2007) *A vida fragmentada: Ensaios sobre a moral pós-moderna*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 9789727089321
- Butterfly Hill, Julia (2000). *The Legacy of Luna*. HarperSanFrancisco. ISBN 0-06-251658-2.
- George Brown College (2013) *Institute Without Boundaries*. [Consult. 2013-10-21] Disponível em <http://worldhouse.ca/massive-change/>
- Klein, Naomi (1999). *No Logo*. Canada: Knopf. ISBN 0312421435
- Mau, Bruce; Leonard Jennifer, Institute Without Boundaries (2004) *Massive Change, Institute without Boundaries*. New York: Phaidon Press, ISBN 0-7148-4401-2
- Mau, Bruce (2013) *incomplete manifesto for growth*. [Consult. 2013-10-21] Disponível em [http://www.brucemaudesign.com/4817/112450/work/](http://www.brucemaudesign.com/4817/112450/work/incomplete-manifesto-for-growth)
- Mendes, Mónica (2012) *ARTiVIS Arts, Real-Time Video and Interactivity for Sustainability*. Tese de doutoramento em Media Digitais, FCT/UNL. [Consult. 2013-10-21] Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/9752>
- Noelle-Neuman, Elizabeth (1995) *La Espiral do Silêncio: opinião pública*. Barcelona: Paidós.
- Laurel, Brenda (1991) *Computers as Theatre*. Boston: Addison-Wesley. ISBN 0-201-55060-1
- Thakara, John (2005) *In the Bubble: Designing in a Complex World*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-20157-7
- Utterback, Camille; Achituv, Romy (2009) *Text Rain*. Instalação video interativa. [Consult. 2013-10-22] Disponível em <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/>

À espera

MARGARIDA P. PRIETO*

*Par académico da Estúdio. Artista visual e coordenadora da licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Membro do CIEBA.

AFLIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: A coincidência de espaços sagrados — o do culto e aquele, aberto pela criatividade artística — faz nascer o desenho de observação de um lugar: a Loca do Anjo em Fátima, sítio de aparições e cenário paisagístico.
Palavras-chave: invisível / natureza / paisagem / desenho / pintura.

Title: *Waiting*

Abstract: *The coincidence of spaces — the sacred and cultural and that of artistic creativity — gave birth to an observation drawing of a place: The Local of the Angel in Fátima, a place of apparitions and a landscape scenario.*

Keywords: *visible / invisible / nature / landscape / drawing / painting.*

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.*

*Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
Admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.*

*Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
Ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
Isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso, melhor se guarda o voo de um pássaro
Do que de um pássaro sem voos*

*Por isso, se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
Por isso se declara e declama um poema:*

*Para guardá-lo:
Para ele, por sua vez, guarda o que guarde:
Guarda o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.*

— António Cicero, *Guardar*.



Figura 1 · João Paulo Queiroz, 2009, *Na terra (III)*, técnica mista, 21 × 21cm. Coleção do Artista.

Figura 2 · João Paulo Queiroz, 2011, *No Terreno (VI)*, técnica mista, 21 × 21cm. Coleção do Artista.

Introdução

João Paulo Queiroz é um artista visual português cujo singelo percurso artístico mostra uma particular incidência sobre o tema da paisagem. Desde 1995 é Professor na FBAUL onde concilia a investigação académica com o trabalho criativo, dedicando-lhe um tempo de ócio lectivo. É sobre a criação dos desenhos-pintura feitos na *Loca do Anjo* que este artigo se foca. Cada ano origina um ou mais conjuntos mas o projecto constitui um ciclo que começou em 2005 e continua até ao presente (Figuras 1 a 6).

1. A Loca do Anjo

A metodologia do trabalho artístico de João Paulo Queiroz coincide com uma experiência artística *in loco* feita a partir do conceito de paisagem, na sua definição de olhar estético sobre o natural.

Um lugar — o da sua contemplação — é tomado como modelo: *A Loca do Anjo*. Lugar de origem do desenho deste artista é, igualmente, o da primeira aparição de um Anjo. O Anjo é a figura de anunciação através da qual o «a» de «anunciar» determina a ligação entre duas ordens distintas: a sagrada e a profana. Por seu lado, o artista é o enunciador e o «e» do seu enunciado determina-se na passagem do que é visto (observado) para o seu registo (representado). O Pintor, tal como o Anjo, prepara um acontecimento no futuro: ambos têm funções de mediação.



Figura 3 · João Paulo Queiroz, 2011, *No Terreno (XXIII)*,
técnica mista, 21 x 21 cm. Colecção do Artista.

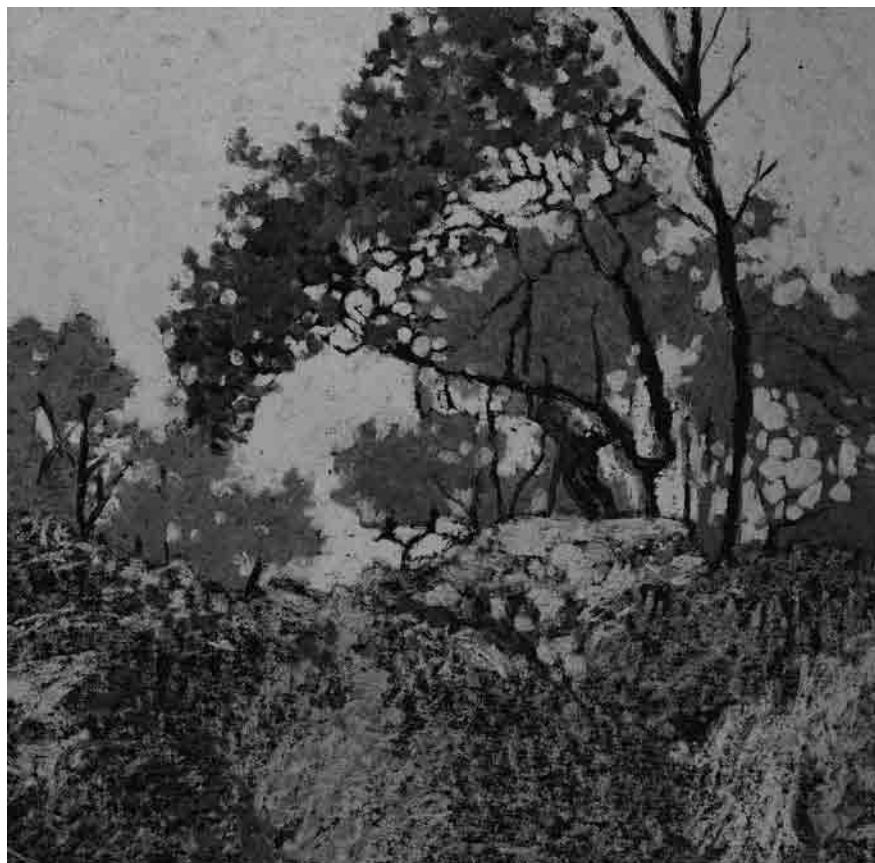


Figura 4 · João Paulo Queiroz, 2011, *No Terreno (XIV)*, técnica mista, 21 x 21 cm. Colecção do Artista.

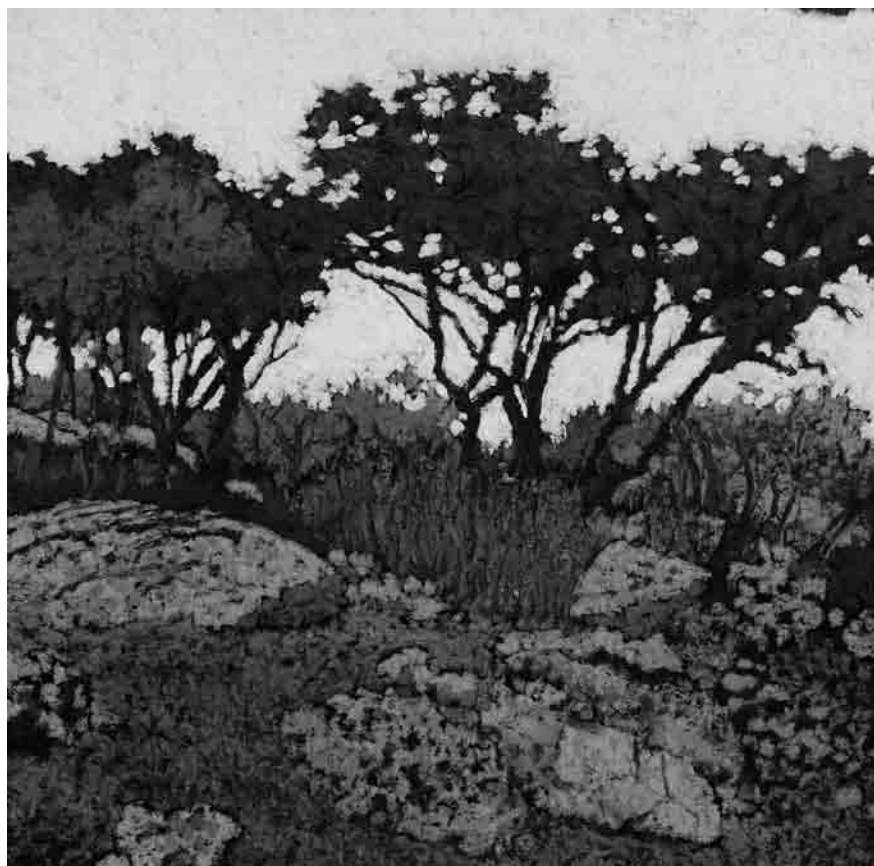


Figura 5 · João Paulo Queiroz, 2012, técnica mista, 21 x 21 cm. Coleção do Artista.



Figura 6 · João Paulo Queiroz, 2013, da série Evidências, fotografia. Coleção do Artista.

No isolamento de uma prática artística *au plein air* que resulta de uma obediência (auto imposta) regular e rigorosa, ano após ano neste cenário natural, a Natureza revela-se para o artista como uma escrituração encriptada. O esforço da observação (sempre votado à falha) é feito na direcção da descodificação dessa escrita (divina?). A repetição do cenário e a alteração do ponto de vista são reveladores de uma natureza que gosta de se esconder, impondo ao olhar esse saber ver no obscurecido onde o artista procura o que se escapa. A natureza constitui o cenário paisagístico destes desenhos-pintura. É presença (modelo) e pressentimento (devir).

Ao cansaço inevitável, que revém da regularidade desta prática artística de observação de um mesmo cenário paisagístico, acumula-se a persistência de voltar ao lugar num ritual criativo que releva de uma espera atenta, no tempo onde a observação se traduz plasticamente. Dos papéis brancos, passando pelos coloridos, até aos negros, a imagem emerge como se saísse da noite. Dá-se a ver, luminosa, ao olhar que procurou, atento ao visível, que tentou descobrir o que está para lá dele: *ut ex invisibilibus visibilia fiat*.

2. Dos desenhos-pinturas

Mais do que desenhar, trata-se de pintar, numa aliança do gesto que traça com a sobreposição do pastel d'óleo em camadas de cor e matéria. Um raciocínio de livre associação remete para a descoberta dos lápis de cor por Klee que lhe permitiu intersectar o traço do desenho com a cor da pintura.

A observação assume um carácter científico. Trata-se de uma análise que trespassa a superfície, de um visionamento em profundidade, atento, que procura dar a ver as suas descobertas. Cada desenho é testemunho deste exercício: guarda-o e documenta (porque é registo) o que o artista observa no lugar eleito.

Em 1916 — quase há um século — dá-se a primeira aparição do Anjo neste lugar. Um século é, justamente, o termo que indica a vida vivida, o da experiência da passagem: *sæculum* é o tempo da vivência humana no mundo. Também a criação destes desenhos depende inteiramente da duração de um tempo, aquele que deixa suspensa uma outra actividade, a do ensino; um tempo que, como verdadeiro amador, como aquele que ama, o artista dedica-se à arte. No isolamento imprescindível desta prática pictórica *au plein air*, cada desenho deriva da disciplina, do rigor da observação, do esforço da rotina, da resistência aos tempos cronológico, atmosférico e aos ciclos dia-noite, ano a ano. A perseverança da observação é estendida por vários dias e, em cada um, enquanto a luz é suficiente para permitir a anotação, independentemente da chuva, do sol ou da neblina. Como num ritual, o artista segue uma rotina determinada *a priori* e qualquer alteração climatérica vem temperar o registo artístico. Se o sol cega, com o extremo brilho da sua luz, também ilumina as pedras, as árvores, as ervas, os pássaros e é responsável pela projecção de sombras próprias e projectadas que indicam a hora do dia, libertando uma velatura transparente de amarelo, de azul, de anil, pela manhã, pelo meio-dia e ao final da tarde. Por seu lado, a chuva vem cobrir a natureza de um brilho que, como um verniz, acentua as suas cores, permitindo ao artista contemplar e distingui-las na sua exuberância e reproduzi-las segundo os códigos da representação.

3. A espera

A cada dia, um conjunto de desenhos espelha um exercício activo de espera. À espera de um contacto extra ou contido na própria observação que despoleta o processo criativo. À espera de um conhecimento ou antes, de uma sabedoria do mundo. A natureza (do grego *physis*) como *natura naturata*, é percebida como uma aparição, é manifestação de uma *natura naturans*, de uma força (divina?).

A natureza, ao passar para a ordem das representações, desnaturaliza-se pela arte e muda o seu estatuto, tornando-se paisagem. Paisagem é a natureza tomada como objecto de observação e de representação artística. O termo define o olhar que confere um carácter estético ao território natural. «Território», termo neutro porque permanece alheio à presença de um observador, afasta-se de «Paisagem» que, por sua vez, contém o imprescindível trânsito que faz a relação entre o lugar (natural) e o homem (cultural).

No silêncio e na solidão deste lugar, habitado pela natureza, visitado (um

dia) pelo Anjo e revisitado pelo artista, os desenhos-pintura mostram um constante reposicionamento e deslocação do corpo e do olhar que observa. Como o cenário se mantém, o artista é levado a uma constante alteração do seu ponto de vista face aos modelos e referentes naturais. O seu olhar é predatório como no voo de um pássaro: procura e espera. (Im-)paciente, duvida do que a Natureza parece mostrar: o ritual da criação é transposto para um ritual de criatividade, na suspeita de que há mais para ver do que aquilo que o olho capta. *Phusis kruptesthai philei* ou «a Natureza gosta de se esconder».

Num jogo tranquilo e atento de perseguição do visível, o artista caminha e atravessa a área designada como *Loca do Anjo* para descobrir cada ponto de observação e reinventar os múltiplos registos deste lugar, para os guardar no papel. Uma vez, o enfoque faz-se sobre o chão, sobre a terra e as pedras pesadas, sobre os troncos maciços das oliveiras; noutras, a atenção projecta-se sobre as copas das árvores, dirige-se à luz que as atravessa formando uma retícula luminosa e celestial; noutras, distingue planos aproximados onde os pormenores mostram cada elemento natural caracterizado e descrito detalhadamente; noutras ainda, exhibe um plano afastado, numa visão panorâmica que permite captar a cena na sua totalidade, em amplitude e profundidade. A *Loca do Anjo* é, assim, guardada nestes desenhos-pintura porque, através deles, outros a verão. São os movimentos de deslocação do corpo e do olhar face ao (mesmo) cenário que permitem reencenar o espaço pictórico; que abrem a possibilidade de constituir uma prática da observação enquanto método de apropriação da natureza constituindo-a enquanto paisagem.

Trata-se, contudo, de uma paisagem particular: um pomar onde já só existem oliveiras, onde todas as ocupações culturais foram abandonadas e esquecidas e, pela aridez do solo, a horta desapareceu. Etimologicamente, «horta» é o primeiro significado de jardim que, por sua vez, veio a designar o fim como fronteira que separa propriedades, o limite. A *Loca do Anjo* tem similitudes com o jardim original, o do Paraíso descrito no Livro do Génesis (2:8-15) como um lugar ameno. Embora a aridez seja evidente, o lugar do Anjo é transfigurado em paisagem ideal, conceito com três desdobramentos e imaginários, a saber: a paisagem concebida como um jardim (por Deus), a natureza ainda selvagem mas dotada pelos deuses e o ambiente do amor pastoril (Delumeau, 1992: 17). Nesta transfiguração é acrescentado um quarto desdobramento gerado na articulação entre este lugar, árido e inabitado, e o horizonte de expectativa contido na experiência do artista cujos testemunhos vêm dar sequência a um imaginário herdado dentro da tradição cristã. O aparente despovoamento e abandono a *Loca do Anjo* contradiz a identificação do lugar, indicava de uma ocupação, da presença do divino. Nesta terra «desocupada», o divino retirou-se da presença:

passou para um outro regime, suspenso entre a pura ausência e a distância infinita (Nancy, 2003: 101-119). Contudo, para um artista, não faz sentido esperar ou reclamar “fazer o invisível visível”, o desconhecido conhecido, o impensável pensável. Pode retirar conclusões sobre o invisível; pode postular a sua existência com relativa certeza mas tudo o que consegue representar é uma analogia, que se quer equiparar ao invisível mas não o substitui (Richter, 1995: 11).

Conclusão

As camadas de pigmento sobrepostas transparecem umas nas outras, fazendo reverberar cada elemento representado com uma enorme riqueza cromática. Neste exercitar da observação, o artista anseia por ver «através». Executa uma travessia do olhar sobre o plano da visibilidade em direcção ao in-visível. O «in» de invisível é, precisamente, aquele lugar dentro do visível que não é de ordem óptica (escapa aos instrumentos científicos como os óculos, o microscópio, o telescópio). Trata-se de uma visão em profundidade que, através da observação do natural, espera um acesso. Assim, estes desenhos são o resultado de um atravessamento da ordem da observação e, igualmente, da travessia do corpo na sua experiência vivencial na *Loca do Anjo*: uma experiência onde o artista se enraíza no lugar. Não são os elementos da natureza que pousam para o Pintor mas o Pintor que, pousado naquele lugar como uma pedra, repousa o seu olhar atento, criativo, analítico, trespassante, sobre o cenário natural, transfigurando-o, pela representação, em paisagem e, nesta passagem, dá a ver aquilo o que é distinto: o lugar sagrado da criação. É deste modo, estes desenhos-pintura vêm actualizar e perpetuar o imaginário visual e literário do Jardim do Paraíso.

Referências

- | | |
|--|--|
| <p>Delumeau, Jean (1992), <i>Um história do paraíso. O Jardim das delícias</i>, trad. Teresa Perez, Lisboa, Terramar.</p> <p>Heraclito, fragmento 123 (segundo a tradução de Pierre Hadot).</p> <p>Nancy, Jean-Luc (2003), «Dépaysement», in</p> | <p><i>Au fond des images</i>, Paris, Galilée, pp. 101-119.</p> <p>Richter, Gerhard, (1995) <i>The Daily Practice of Painting — Writings and interviews 1962-1993</i>, London, Thames & Hudson, (1ªed.)</p> |
|--|--|

Artificio, la bella y la bestia del paisaje contemporáneo

MÒNICA FEBRER*

*Par académico externo da Revista Estúdio. Artista visual e doctora em Bellas Artes pela Universidad Barcelona.

AFILIAÇÃO: artista independente, Espanha. E-mail: monicafebrer@yahoo.es

Resumen: La dificultad en determinar que es, o no, artificio, y que es, o no, naturaleza refleja un alto grado de complejidad y relatividad manifestando, así, su grandeza. Desde el punto de vista organoléptico táctil, cromático y sensorial, elementos que ayer percibíamos como artificiales hoy nos resultan "naturales" porque antes de formar parte del paisaje convivimos con ellos, familiarizándonos. A través del trabajo de Stéphane Couturier, Eduard Fíguls y Sergey Bratkov veremos cómo la presencia de la artificialidad en el paisaje puede ser unas veces violenta, otras sutilmente bella, otras monstruosa... la cual cosa no impide que el paisaje evoque una atmosfera sublime. Los artistas citados entienden o se aproximan al ser humano y a su contemporaneidad con el pretexto del artificio, y lo hacen a través del paisaje, desvelando lo que somos o lo que quisimos ser, lo que representamos o lo que quisimos representar...

Palabras clave: Paisaje / arqueología urbana / artificio / naturaleza / sublime / nostalgia / representación / lugar / engaño / ocultar / desvelar / falsificación.

Title: *Artifice, the beauty and the beast of contemporary landscape*

Abstract: *The difficulty in determining who is or is not artifice, and it is or not nature, reflects a high degree of complexity and relativity manifesting thus its greatness. From the tactile sensory (organoleptic) point of view, color and sensory elements that we perceived as artificial yesterday today seem "natural" because before becoming part of the landscape we live with them, join them, getting acquainted. Through the work of Stéphane Couturier, Eduard Fíguls and Sergey Bratkov, will see how the presence of artificiality in the landscape can be sometimes violent, sometimes subtly beautiful, sometimes monstrous thing... which does not prevent the landscape evokes an atmosphere sublime. These artists understand or are close to human beings and their contemporaneity with the pretext of artifice, and make it across the landscape, revealing what we are or what we wanted to be, what we stand or what we wanted to represent...*

Keywords: *Landscape / urban archeology / artifice / nature / sublime / nostalgic / performance / place / deception / hiding / revealing / forgery...*

Introducción

Hoy podemos concretar dos períodos que han sido decisivos en lo que se refiere a la alteración del entorno natural y, consecuentemente, al imaginario paisajístico. Por un lado, la época de la revolución industrial y por otro, el descontrolado fenómeno de la construcción que se ha vivido estos últimos años en muchos países desarrollados derivado de la burbuja inmobiliaria.

Con el paso del tiempo, los artificios del primer período han ido adaptándose al hábitat y, aunque puede que evoquen nostalgia del pasado, forman parte del presente.

Los artificios del segundo período han vivido y siguen viviendo vertiginosas transformaciones y podríamos decir que la brevedad temporal en la que éstas se han producido es la causa principal de que los diferentes paisajes permanezcan inalterables en la memoria colectiva.

Pero volvamos al primer período y pensemos en la chatarra y en objetos artificiales diversos que quedaron olvidados en diferentes lugares y que aún, hoy, perduran. En este caso, las condiciones naturales (la climatología, la vegetación) han contribuido a su deterioro y éste, a una metamorfosis cromática con el medio donde entra en juego un ritual entre el dejarse ocultar y el quererse mostrar.

Vale la pena recordar el título de un artículo de Benjamin Péret publicado en octubre de 1936 en *Minotaure*:

La nature dévore el progrès et le dépasse

La acción del hombre, desde entonces hasta el día de hoy, ha ido “in crescendo”. Ha ido interviniendo, ininterrumpidamente, de todas las formas habidas y por haber, contribuyendo a construir reiteradamente nuevos paisajes.

Vale la pena recordar, que “paisaje” es un concepto y no un objeto y por lo tanto no es lo que tenemos delante, sino lo que construimos mentalmente a través de la mirada que está supeditada al recuerdo del pensamiento y a la memoria de las emociones.

Cuando nos situamos en el periodo actual, pierden credibilidad las teorías que defendían al “ser” desde la no intrusión al medio natural. Hoy la artificialidad no nos espanta, simplemente es una realidad. Nos es familiar y refleja nuestra identidad, nuestras expectativas, nuestros sueños desmesurados. La artificialidad que vemos en el paisaje desvela lo que somos o lo que quisimos ser, lo que representamos o lo que quisimos representar.

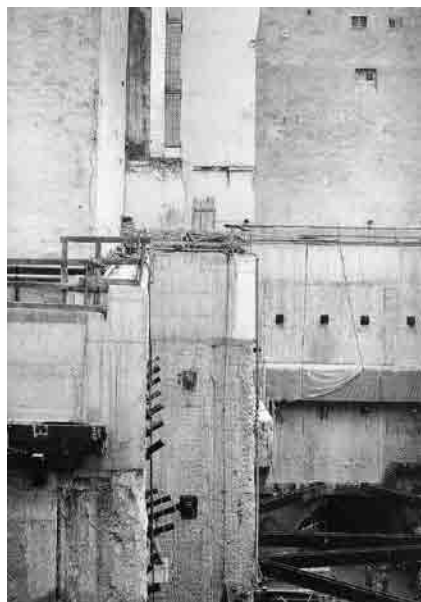


Figura 1 · Stéphane Couturier: *Berlin-Krausenstraße*, 1996 (fotografía, Cibachrome 145 x 114).

Figura 2 · Stéphane Couturier: *Eole-Paris 9*, 1996 (fotografía, Cibachrome 150x110).

Figura 3 · Eduard Figuls, *Panoràmica de Manresa. Preguem disculpin les molèsties*, 2010 (Fotografia).



Figura 4 · Eduard Fíguls, Disseny,
Preguem disculpin les molèsties, Manresa,
2010 (Fotografia).



Figura 5 · Sergey Bratkov: *9 metrov*, 2006
(fotografía 120 × 170 cm).

Artículo

Resulta muy interesante la manera en que, según Heidegger, la tecnología interviene en el paisaje: como una verdadera mercadería del desocultar. Un desocultar que provoca a la naturaleza exigiéndole liberarse de energías que, como tales, pueden ser explotadas y acumuladas.

Para clarificar esta forma de entender la tecnología moderna en relación con el paisaje, Heidegger diferencia dos tipos de intervenciones: las que conectan más intensamente con la naturaleza y las que, por el contrario, están más distantes. A los primeros tipos de objetos tecnológicos los compara con las obras de arte por la necesidad que tienen de participar del en el contexto donde habitan para establecer su sentido objetual-existencial y por para armonizar y enriquecer el paisaje.

Para Heidegger, descubrir, transformar, acumular, repartir y cambiar son maneras de “desocultar” y lo define como “Gestell”.

Probablemente Stéphane Couturier coincide con el filósofo ya que uno de los aspectos fundamentales de su obra es la naturaleza mutante de la arqueología urbana que fotografía.

Para Stéphane Couturier el cambio del pigmento y textura del desecho, el hierro o la chatarra, consecuencia de la degradación del propio material en contacto con el medio, es fundamental.

Respecto al pigmento, él mismo reconoce que la lectura metafórica de material orgánico a la que se puede llegar a través de esta característica, le interesa profundamente.

El trabajo de Stéphane Couturier está dirigido a provocar una dialéctica en los elementos que configuran el mundo que habitamos. El motivo de las fotografías del artista es, como lo empezó siendo la fotografía, el mundo exterior con la única intención de entender al “ser”.

Este artista no concibe sus fotografías como obras que expresan agresión al entorno urbano, es decir, destrucción del paisaje. Él prefiere hablar de mutación. El sentido de su obra responde a la esencia del “paisaje”, in situ, respetando el estadio real donde se encuentre en el momento en que realiza la fotografía y desvinculándose de dramatismos nostálgicos del pasado (Figura 1, Figura 2).

Para este artista, los elementos que forman parte de los lugares atrapados por el objetivo de su cámara son organismos vivos en constante evolución. Stéphane Couturier describe ciertos elementos del contexto del medio como partes agónicas que son reemplazadas por nuevos elementos. El artista entiende el paisaje no desde la ruina (muerte) sino desde la “vida”, y desde esta parcela analiza lo que sucede, desvinculándose de sentimentalismos.

De manera similar al artista francés, Eduard Figuls traspasa fronteras entre lo que puede ser interpretado como fotografía documental, plástica o pictórica,

con la intención de que a través de esta ambigüedad sea el espectador quien decida desde donde confrontar las reflexiones sobre el individuo y sus brutales acciones urbanísticas.

A pesar de la similitud de la obra de estos dos artistas, las fotografías de Eduard Fíguls se desmarcan de las del fotógrafo francés en una inquebrantable actitud crítica que revela una mirada fiel y desvela una ironía genuina. Únicamente cuando lo considera imprescindible, opta por modificar el entorno. La apuesta por la no intervención en el medio se debe a que en él "per se" ya encuentra los elementos necesarios y el encuadre óptimo que encaja con su mirada.

En la serie de fotografías que Eduard Fíguls realizó en el 2010 bajo el título "*Preguem disculpin les molesties*" (Rogamos disculpen les molestias) vemos la incoherencia del yo reflejado en el espejo urbanístico. Las agresivas y a la vez estéticas fotografías de "*Preguem disculpin les molesties*" (Figura 3) conectan con Goya. Cuando las vemos, inevitablemente nos viene a la memoria el recuerdo de paisajes sobrecogedores donde las Saturninas grúas naranjas devoraban sin compasión los más nostálgicos escenarios domésticos.

El concepto de engaño es otro de los pilares fundamentales en el trabajo del artista catalán. La obra de Eduard Fíguls ofrece al espectador una placentera toma de conciencia del poder de fascinación que posee la falsificación en todo aquello que producimos y en todo aquello que nos rodea. La *gourmande* obra del artista se alimenta de ambigua referencialidad con la perversa intención de rendir culto a la estafa.

Cada uno de los elementos que aparecen en sus fotografías paisajísticas dejan de verse de manera aislada y entran a formar parte de un todo en el teatro de una degradada "*Société du spectacle*" donde aparecen como actores principales la belleza, la siniestralidad, la monstruosidad o lo sublime.

Cuando construimos lo sublime desde el paisaje lo hacemos mentalmente y esta manera de hacerlo pertenece al terreno del artificio. Siempre hemos sido inventores de artificios porque somos seres pensantes y, a menudo, estos artificios han sido usados para formar parte del dominio de la naturaleza. El paisaje es un producto que no pertenece a un lugar físico, sino a una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos en el pensamiento a partir de un referente físico llamado "lugar".

La fotografía *9 metrov* (Figura 5) del artista Sergey Bratkov, es heredera de la historia de la pintura y del género del paisaje.

Hoy el concepto del sublime sigue latente y muchas veces en el sístole-diástole de la combinación artificio-naturaleza. La impresionante fotografía del artista Sergey Bratkov, *9 metrov* (Figura 5) es un claro ejemplo de ello.

Quizás es por el hecho de ver la torre de metal dentro de un paisaje plenamente platónico que esta imagen nos transporta al paisajismo de la pintura del

romanticismo alemán y, pensándola de esta manera, la comunión que se establece entre la artificialidad (la torre) y la naturaleza (el océano), convierte la estructura en un “tótem”.

La fotografía *9 metrov* nos conmueve desde lo sublime. Puede ser que a pesar de la artificialidad, la frialdad y, podríamos decir, la “fealdad” veamos la torre, bella. Quizás esto se deba a la domesticación artística de lo “horrible” que defiende Nietzsche. Pero puede ser también, que la veamos no sólo antiestética sino monstruosa si la pensamos desde la oposición sistemática entre lo que es bello y lo que es sublime que Burke sostiene en su tesisura estética artística.

Sea cual sea la forma en que percibimos el artificio de la fotografía de Sergey Bratkov, lo que queda claro es que esta obra levita en este territorio y nos transporta a las pinturas del más grande artista paisajista de todos los tiempos, Caspar David Friedrich.

Conclusiones

La dificultad en determinar qué es, o no, artificio, o que es, o no, naturaleza refleja un alto grado de complejidad y relatividad manifestando, así, su grandeza.

La manera de entender la artificialidad dentro del paisaje puede adquirir diferentes formas y cada una de ellas defender diferentes posicionamientos.

Los artistas Stéphane Couturier, Eduard Fíguls y Sergey Bratkov se aproximan al ser humano y a su contemporaneidad con el pretexto del artificio y lo hacen a través del paisaje.

Referencias

- Couturier, Stéphane (1999) *D'Auvergne*, Por: VERGNE, Jean-Charles (Catálogo realizado en motivo de la exposición en FRAC Auvergne del 12 de Marzo al 7 de Mayo del 1999) France, Clermont-Ferrand: Ed. FRANC d'Auvergne.
- Debord, Guy (2007) *La Sociedad del Espectáculo*. Ed: PRE-TEXTOS, 2005, ISBN: 84-8191-442-8
- Heidegger, Martin, *La pregunta por la técnica*. Dentro de *Filosofía, ciencia y técnica* (trad. al castellano de Francisco Soler y Jorge Acevedo). Xile: Ed. Universitaria Santiago de Chile (de la colección: El Saber y la Cultura) (cinquena edición).
- Maderuelo, Javier y A.A.V.V, (1995) 1. ACTAS: *Arte y Naturaleza*, Ed. La Val de Onsera. Huesca,, ISBN: 84-86978-17-3
- Maderuelo, Javier y A.A.V.V, (1995) 2. ACTAS: *El Paisaje*, Ed. La Val de Onsera. Huesca, ISBN: 84-86978-24-6
- Q_Creació Artística + Patrimoni Cultural (2007) *Qincidències*, (revista trimestral de Manresa, n.10) Ed: I.I.V.V. DL:B-26762-10
- Q_Creació Artística + Patrimoni Cultural (2010), *SKYLINE 2.O*, (revista trimestral de Manresa, n.18) Ed: I.I.V.V. DL:B-26762-10
- Saint Girons, Baldine (2008). *Lo Sublime*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa. Colección dirigida por Valerio Bozal.

3. :*Estúdio*, normas de publicação

:*Estúdio*, publishing directions

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *:Estúdio* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A Revista *:Estúdio*, *Artistas Sobre Outras Obras* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *:Estúdio* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *:Estúdio* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se

seguir o manual de estilo da revista :Estúdio e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Para os números pares da :Estúdio (nº 10 em 2014, nº 12 em 2015...) cada participante pode submeter um só artigo.
5. Para os números ímpares da :Estúdio (nº 9 em 2014, nº 11 em 2015...) cada participante pode submeter até dois artigos.
6. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

São fatores de preferência:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista :Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :Estúdio envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar a também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 10.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar a também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra_completo_b).

Custos de publicação

A publicação por artigo na :*Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

CrITÉRIOS de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor*, *data*: *página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A revista :*Estúdio* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à revista :*Estúdio*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela :*Estúdio*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista :*Estúdio* e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

manual de estilo da :**Estúdio** – meta-artigo :Estúdio, style guide – meta-paper

Meta-artigo auto exemplificativo

[Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo: *Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista :Estúdio. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.*

Palavras-chave: *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Title: *Meta-paper*

Abstract: *This meta-paper describes the style to be used in articles for the :Estúdio journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.*

Keywords: *meta-paper, conference, referencing.*

Introdução [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista :Estúdio, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo. Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da :Estúdio, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

2. Citações

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do gênero A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou 'justificado,' referência 'autor, data' no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘enter’ e ‘espaço’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



Figura 2. A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terremoto de 1906 (Mendenhall, 1906).

Figura 3. Efeitos do teste 'stokes' sobre o dirigível 'Blimp' colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

Na categoria 'Quadro' estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão. Pode terminar com propostas de investigação futura.

Referências [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: n.º temático da :Estúdio (julho-dezembro'14): "Deus"

*Call for articles:
next thematic issue of :Estúdio*

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha abordado um tema de religião. Dá-se a maior preferência a artigos sobre autores oriundos dos países de expressão nas línguas ibéricas.

Datas importantes

Data limite de envio de resumos:

13 de julho 2014

Notificação de pré-aceitação do resumo:

30 de julho 2014

Data limite de envio de artigo completo:

7 de setembro 2014

Notificação de conformidade ou recusa:

23 de setembro 2014

Publicação da :Estúdio 10: dezembro 2014

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :Estúdio deverá seguir as indicações que poderão ser consultadas no capítulo anterior.

Mais informações em:

estudio.fba.ul.pt

Custos de publicação:

A publicação de um artigo na :Estúdio pressupõe uma comparticipação de cada autor nos custos associados, no valor de 60€ se liquidado em tempo, até 10 de outubro, subindo depois dessa data.

Contacto: estudio@fba.ul.pt

Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa

*Call for articles:
5th CSO'2014 in Lisbon*

V Congresso Internacional CSO'2014 — “Criadores Sobre outras Obras”

10 a 16 abril 2014, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 30 dezembro 2013.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 janeiro 2014.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2014.

Notificação de conformidade ou recusa: 2 fevereiro 2014.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 9 da Revista :*Estúdio*, os números 3 e 4 da revista *Gama*, os números 3 e 4 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2014. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do V Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (máx. 10.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2014

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2014

No material de apoio incluem-se exemplares das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
congressocso@gmail.com | www.cso.fba.ul.pt

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & comissão científica

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Almudena Fernández Fariña (Espanha). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co- fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho

como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



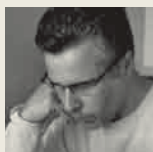
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.

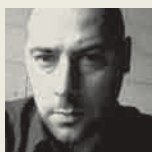


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este corpus de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un

fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sidney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP).



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). Doutorado em Design pelo Royal College of Art (2003) e Mestre em Comunicação Visual pela School of the Art Institute of Chicago (1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto, tem contribuído para a implementação estratégica da Disciplina de Investigação em Design no contexto português, quer como membro do Conselho Científico da Fundação para a Ciência e Tecnologia, quer como Director, pela U.Porto, do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Desenvolve I&D no âmbito do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais desde 2006, sendo atualmente o seu Director Nacional para *Outreach*. Ainda no âmbito do Programa UTAustin-Portugal, dirige o FuturePlaces, medialab para a cidadania, desde 2008. É membro de diversos Conselhos internacionais, incluindo o Executive Board da European Academy of Design e o Advisory Board for Digital Communities do Ars Electronica, e o Conselho Consultivo do programa Manobras no Porto. Desde 2000, desenvolve trabalho sonoro, cenográfico e de design com diversas editoras: Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. Comissaria desde 2002 o laboratório de crítica cultural Autodigest, canta na Stopestra desde 2011 e co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me. Áreas de investigação incluem media participativos, cidadania criativa e criminologia cultural.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISC-TE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de

Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) e diretor das revistas académicas :*Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (2012, 2013). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia. En la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art* en *Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada,

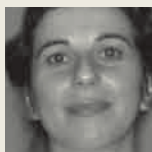
(2011). *En los márgenes del arte cibernético en lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas

com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).



MARLICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.

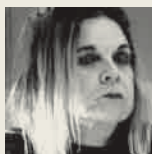


MARISTELA SALVATORI (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masureel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Mònica Febrer Martín (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e

vídeo-projeções com o título “De la Seducción” na livreria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* — UFPA/CNPq. É articulação do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Super-performance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, dentre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais* — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; *Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010*; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: *Colecció Testimoni La Caixa* (Barcelona), *Colecció Ayuntamiento de Barcelona*, *Colección L’Oreal de Pintura* (Madrid), *Colección BBV Barcelona*, *Colección Todisa grupo Bertelsmann*, *Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona*, *Beca de la Fundación Amigó Cuyás*. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A :Estúdio surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A :Estúdio é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A :Estúdio é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas

ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela :Estúdio não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Um número temático

A :Estúdio é publicada duas vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Aquisição de exemplares e assinaturas

Preço de venda ao público: 10 € + portes de envio
Assinatura anual (dois números): 15 €

Para adquirir os exemplares da revista :Estúdio contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689
Mail: grp@fba.ul.pt

Neste número temático da revista *Estúdio* lançou-se o desafio aos criadores e artistas para debaterem e estudarem a obra de seus companheiros de profissão, outros artistas, dentro do tema da paisagem.

Poderemos, *a posteriori*, agrupar os 39 artigos, aqui aprovados e apresentados, segundo quatro eixos temáticos:

- a. Testemunho da paisagem
- b. Perda da paisagem
- c. Paisagens urbanas
- d. Sustentabilidade

No primeiro núcleo, *testemunho da paisagem*, consideramos os artigos que refletem sobre artistas cuja obra integra uma componente contemplativa, onde se sente a busca de um sentido profundo.

No segundo núcleo, *perda da paisagem*, poderemos agrupar os artigos que se debruçam sobre formas de resgate de algo que se sente estar perdido. Reflete-se sobre os vestígios de um mundo antigo, sem quebras, sem separações entre o homem e a natureza, ou sobre a nostalgia da sua recuperação através de uma redenção introspectiva.

No terceiro núcleo, *paisagens urbanas*, encontramos artigos que meditam sobre a textura ambiental urbana e sobre os meios de simulação inerentes aos recursos cenográficos presentes nos espaços públicos e partilhados por um elo social: os espaços codificados.

No quarto núcleo acompanhamos a tendência mais ou menos ativista, onde o artista carrega o peso do perigo, a ameaça sobre os sistemas vivos, e recebe o fim das paisagens. A sustentabilidade exige agilidade e alterações nos estilos de vida, exige uma economia reinventada.

Agruparam-se assim os artigos seguindo uma teia de afinidades, sendo decerto uma organização segundo critérios de oportunidade temática: encontrar texturas globais no tecido do discurso sobre arte, nos textos dos artistas.

isbn 978-989-8300-82-9



9 789898 300829 >